

Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia
Departament de Filologia Hispànica, Teoria de la Literatura i Comunicació
Àrea de Teoria de Literatura i Literatura Comparada

Treball de Recerca de Final de Màster

Estudiant: Julia LIVELLARA ABRILE

*La poética de lo fantástico y su modulación en los relatos de
Samanta Schweblin: huellas de una herencia*

Dirigit per: Dr. David VIÑAS PIQUER

(Setembre 2018)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. LA LÓGICA GENÉRICA DE TIPO GENEALÓGICO.....	3
2. SOBRE EL GÉNERO FANTÁSTICO	
2.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de <i>lo fantástico</i> ?	6
2.2. Una convivencia conflictiva.....	8
3. TRAS LAS HUELLAS DE UNA TRADICIÓN DE LO FANTÁSTICO	
3.1. El contexto y su implicación epistemológica en la definición del género	12
3.2. Delimitando confines: nuevos temas, nuevas consideraciones genéricas.....	17
3.3. Breve aproximación a la tradición fantástica rioplatense	26
4. HACIA LA ACTUALIDAD DEL GÉNERO: LO NEOFANTÁSTICO	28
4.1. «Visión»	30
4.2. «Intención»	36
4.3. « <i>Modus operandi</i> ».....	43
5. UN DIÁLOGO INFINITO: REFLEXIONES PARA UNA GENERICIDAD HIPERTEXTUAL	
5.1. El sentido de lo absurdo y lo insólito. Kafka y el neofantástico	46
5.2. Pájaros, conejitos, mariposas	53
5.3. Historias violentas	56
5.3.1. La literatura fantástica entre la evasión y el compromiso.....	63
CONCLUSIÓN	69
BIBLIOGRAFÍA	72

INTRODUCCIÓN

Será inevitable, al menos para todo buen conocedor de literatura argentina admitir que, por motivos aún inciertos mas no poco discutidos, en la más austral de las geografías americanas ha prevalecido una producción fuertemente habitada por el género fantástico. La vastedad del corpus es tal que los intentos por dibujar un itinerario histórico y evolutivo del género suelen circunscribir las producciones de manera excluyente para su estudio o bien al siglo XIX o bien, y en mayor medida, al siglo XX.

Puesto que el interés aquí no está en elaborar una genealogía exhaustiva de las manifestaciones del género en el territorio argentino, sino más bien corroborar si las huellas de la tradición perduran en el presente de la realidad literaria y, más precisamente, si es posible admitir la actualidad del género más allá de fronteras nacionales, esta investigación propone situar el desarrollo en el «presente» del género manifiesto en los relatos de una autora joven cuyo nombre resuena desde hace ya algunos años en el ámbito nacional argentino y en el internacional como uno de los más representativos del fantástico contemporáneo. Hablamos de Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) y de sus relatos reunidos en *Pájaros en la boca y otros cuentos*.¹ Se trata de una propuesta original y provocadora que invita a repensar, una vez más, qué hace que un texto literario sea considerado fantástico, así como los paradigmas teórico-críticos desde los que se formula el interrogante y, por supuesto, se intenta producir respuestas.

A sabiendas de que la literatura fantástica es en el Río de la Plata² incluso anterior a la república, se tomará, no obstante, como fecha emblemática para pensar el género en la Argentina el 1940, año en que Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges publican la primera *Antología de literatura fantástica* del país, puesto que representa un hito en el desarrollo del género cuyas manifestaciones desde entonces resultan tanto más próximas a las producciones contemporáneas. Se trata, no obstante, de una larga muy larga tradición literaria que en su devenir temporal ha comportado transformaciones, evoluciones, innovaciones, variaciones, modulaciones, etc. y es y seguirá siendo referente ineludible para los autores de hoy, así como la herramienta clave para observar y distinguir aquellos rasgos que continúan necesariamente vigentes.

¹ Schweblin, S. (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. Se trata de veinte relatos ya publicados en ediciones anteriores de sus libros de cuentos y en ediciones internacionales, más dos relatos inéditos: «Olingiris» y «Un gran esfuerzo».

² Aunque se hable indistintamente de territorio argentino y territorio rioplatense, es menester advertir que esta última denominación busca también incorporar algo de la tradición literaria uruguaya como podrá corroborarse en el transcurso de la investigación.

Con la intención de poner en diálogo al corpus seleccionado para esta investigación con la tradición literaria que lo antecede y, de tal modo, evidenciar de la mejor manera la pervivencia de las huellas y los lazos hipertextuales que le dan existencia, va a partirse del planteamiento elaborado por Jean-Marie Schaeffer sobre la lógica genérica de tipo genealógico. Propuesta que además conducirá a demostrar desde qué esquemas organizativos es posible —y pertinente—asociar ciertos textos y, en cambio, disolver ciertas identidades genéricas históricamente establecidas entre otros.

1. LA LÓGICA GENÉRICA DE TIPO GENEALÓGICO

Ya se adelantó en la introducción que nos importa aquí plantear, antes que nada, la problemática del género de acuerdo con lo que J-M. Schaeffer ha denominado lógica genérica de tipo genealógico. Este autor ofrece una concepción relativista de la teoría de géneros literarios, en contraposición a una universalista, que reafirma la idea de que los géneros son siempre fruto de una convención social, de un acuerdo colectivo de utilidad epistemológica; son construcciones artificiales: ni naturales, ni históricas ni evidentes, pues es innegable «la variabilidad contextual de la significación de los términos genéricos» (2006: 84). Plantea Schaeffer que la perspectiva desde la cual abordar los textos no es una sola, sino que es posible situarla en el nivel de la creación, de la recepción o el de la mera clasificación. De modo tal que las relaciones entre un texto y su género se tornan más complejas y heterogéneas pues entran en juego aspectos de actos comunicacionales y de relaciones textuales (2006: 90).

Como este trabajo espera reconocer las pervivencias de una tradición textual determinada en una autora actual cuya producción es todavía reciente, será fácil asumir que la perspectiva idónea es aquella que se sitúa en el nivel autorial ¿Y esto por qué? Pues porque existe una motivación evidente por parte de Samanta Schweblin de establecer una determinada suma de afinidades con textos anteriores no para *pertenecer* al género sino para *participar* de él. Y el matiz importa porque las convenciones que se ponen en juego en uno y otro caso son esencialmente diferentes. Pero ya hablaremos del tipo de convenciones algunas líneas más adelante. De momento, para clarificar la idea retomemos lo expuesto por Schaeffer:

A nivel autorial, por tanto, a escala de génesis del texto, los únicos rasgos genéricamente pertinentes son aquellos que se refieren a la tradición *anterior* del texto. En este sentido, la genericidad autorial es estable [...] Si a escala de la creación de las obras los fenómenos genéricos corresponden en lo esencial, como parece razonable admitir, a hechos intencionales de elección, de imitación y de transformación (cualesquiera que sean las razones de estas decisiones), las afinidades que puedan sobrevenir al texto, fuera de toda intencionalidad autorial e independientemente de su contexto de génesis, son no pertinentes (2006: 102).

Sin embargo es preciso añadir, como lo hará más adelante el autor, que la cuestión de la intencionalidad autorial si bien ofrece la posibilidad de encarar el estudio del género no como clase textual a la que deba necesariamente circunscribirse un texto (como lo haría un régimen puramente clasificatorio) sino desde la «genericidad como elemento de producción de obras» (2006: 103), esta función no puede considerarse como un absoluto porque como todo acto comunicativo depende de la intención pero también del contexto. La genericidad autorial es constante, a diferencia de la lectorial entendida como reflexión metatextual sincrónica, porque

depende de manera excluyente para su concreción de la estabilidad de algunas especificidades genéricas a lo largo del tiempo. El completo (re)conocimiento de estas especificidades o *estructura de necesidades*³ por parte del autor es requisito indispensable para la práctica creadora si lo que se persigue es la modulación⁴ del género: no hay modulación posible sin la existencia de una tradición textual anterior que motive la participación del texto nuevo de un género determinado. Es preciso, sin embargo, diferenciar estabilidad de estaticidad de los rasgos genéricos, pues, como se ha dicho, la situación comunicativa es relevante tanto como lo es la intención moduladora del autor, y por ello resulta indispensable la recontextualización y refuncionalización de la estructura de necesidades para que la labor no arroje un resultado puramente imitativo y, si cabe decirlo en términos de funcionalidad, obsoleto.

El repertorio de textos conocidos y consagrados a una tradición genérica —en este caso sería la del fantástico en general y la del fantástico argentino-rioplatense a partir de los años 40 en particular— va a actuar como modelo referencial en una clase genérica de tipo genealógico corroborando una relación causal por la cual unos textos no existirían sin los otros (Viñas Piquer, 2013: 161). Es que esos modelos referenciales funcionan como hipotextos para las relaciones hipertextuales en las que se basa esta clase genérica. A estas relaciones Schaeffer busca otorgarles un sentido más amplio que el propuesto por Gerard Genette⁵ y afirma lo siguiente:

Definimos como relación genérica hipertextual toda posible ilación que se pueda establecer entre un texto y uno o varios conjuntos textuales anteriores o contemporáneos de los que, sobre la base de rasgos textuales o *índices* diversos, parezca lícito pensar que han funcionado como modelos genéricos en el momento de la creación del texto en cuestión, bien imitándolos, bien diferenciándose, bien mezclándolos, o bien invirtiéndolos. (2006:118)

En la lógica genealógica el régimen modulador debe valerse de unas convenciones específicas que son en este caso tradicionales (Schaeffer identifica también otros tipos de convenciones: constituyentes, reguladoras y de lectura, que se hallan al servicio de lógicas y regímenes distintos). Si pensamos un poco más en profundidad aquello que se ha expuesto sobre la importancia fundamental que los textos previos tienen en las relaciones genéricas hipertextuales en tanto modelos que sirven al autor para la creación literaria, no ha de

³ Michael Glowinski denominó *estructura de necesidades* a «todo lo que es decisivo para la esencia de un género, todo lo que lo distingue de los demás y lo hace reconocible en el transcurso de la comunicación literaria» (1993: 99).

⁴ Schaeffer usa el término modulación para referirse al régimen en el cual «el texto individual no ejemplifica simplemente unas propiedades fijadas por el nombre de género, sino que modula su comprensión, es decir, instituye y modifica las propiedades pertinentes» (2006: 114).

⁵ Véase «Hipertextualidad» en Genette, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.

extrañarnos que el tipo de convenciones que rigen esta genericidad sea aquel que «remite una actividad actual a propuestas de modelos reproducibles de actividades anteriores» (Schaeffer, 2006:109). Se establece así una especie de diálogo con la tradición genérica que legitima, como todo diálogo, ciertas libertades creativas. El ejercicio de tales libertades va a depender, como sabemos, de la intención del autor que conoce bien los rasgos propios del género y puede entonces modificarlos y manipularlos según su voluntad estética. En este sentido puede decirse que la originalidad del hipertexto va a estar íntimamente relacionada con el tipo de maniobra dialógica que efectúa el autor sobre las especificidades que la tradición textual ha puesto a disposición.

Una vez esbozadas las coordenadas para el estudio de los géneros literarios que se desprenden de la propuesta de Schaeffer, y habiendo conferido especial atención a aquellas que permiten abordar los géneros desde una perspectiva autorial en el nivel de la creación según un tipo de convenciones tradicionales, es preciso comenzar a concretar algunos asuntos. En primer lugar, hay que preguntarse de qué género hablaremos aquí y cuáles son los rasgos genéricos específicos. Este último interrogante obliga a desandar el camino de la tradición textual del género a estudiar pues ya sabemos que es mediante la lectura atenta de las producciones anteriores que podremos reconstruir la estructura de necesidades. No habrá que sorprenderse si aparecen en el camino identidades difusas o de más difícil reconocimiento. Por el contrario, es gracias a estas instancias que la pertinencia de una lógica genérica de tipo genealógico resultará evidente. Porque recordemos que no se trata de forzar la *pertenencia* de los textos a unas categorías superestructurales determinadas, sino en nuestro caso, de identificar ciertas afinidades que exigen reemplazar el verbo por *participar*.

De lo anterior derivan las siguientes preguntas: ¿de qué manera o mediante qué operaciones el hipertexto (es decir, el corpus que vamos a analizar) modula las propiedades del género? ¿Son estas maniobras puramente formales o persiguen *efectos* de tipo pragmático? ¿Se puede hablar del agotamiento del género o debemos los lectores seguir confiando en la renovación a partir del diálogo con modelos referenciales? ¿Puede un género evolucionar mediante la *modulación*? Si bien estos interrogantes son complejos y ameritan un desarrollo individual, creo oportuno para cerrar este apartado detenernos en el último porque, de alguna manera, es el que engendra el punto de partida de esta investigación y por qué no el punto de llegada. Como es sabido, en momentos concretos de la historia literaria ha habido quienes anunciaron la muerte de tal o cual género debido al sospechable agotamiento de las

posibilidades estéticas o argumentales e incluso por el advenimiento de formas sucedáneas⁶. Sin embargo, es posible comprobar que en la mayoría de los casos estas profecías no han conseguido acertar del todo, porque un género antes de desaparecer, evoluciona, se transforma, y en este sentido podría asumirse el punto de vista biologicista de los géneros literarios que Brunetière lleva a extremo en *La evolución de los géneros en la historia de la literatura*, pero solo en la medida en que una especie, antes de extinguirse intenta «instintivamente» adaptarse al entorno que se hubo tornado incompatible con su supervivencia y para ello se transforma, adecuando una o varias de sus partes a nuevas exigencias o nuevas necesidades. Como ha dicho Schaeffer:

En los géneros hipertextuales, las desviaciones existentes entre los diferentes textos de esa clase son tanto *transformaciones* sucesivas de los rasgos textuales genéricamente pertinentes, como remodelaciones implícitas de la descripción que puede ir asociada al nombre de género [...] Solo en el caso de la genericidad hipertextual y de la genericidad reglamentada podemos hablar de una evolución en el sentido propio del término (2006:122).

Para dar visibilidad a las estrategias mediante las que un género ha conseguido sobrevivir, y esto es no solamente existir sino sostener a través del tiempo una cierta eficacia estética (textual) constante y una actualidad pragmática (en relación con una cierta armonía del acto comunicativo con la intención del mensaje y con el contexto de producción y recepción), necesitamos acudir a la tradición literaria poniendo atención a la idea de que todo texto es producto de la actividad de alguien que escribe y, por tanto, la carga intencional afecta varios niveles de ese texto. Habrá que preguntarse también de qué manera ocurre la renovación de un género, ¿es gracias a la voluntad exclusiva de un autor? ¿Es una cuestión aleatoria que depende de la confluencia de factores diversos y no siempre programáticos? ¿O es producto de una cadena de innovaciones parciales que al perpetuarse en las diferentes modulaciones de un género terminan por transformar su lógica de funcionamiento? A esas preguntas también intentará responder este trabajo.

2. SOBRE EL GÉNERO FANTÁSTICO

2.1. ¿De qué hablamos cuando hablamos de *lo fantástico*?

Hasta aquí no se ha hecho más que mencionar el género fantástico dando por descontado que se trata de una categoría relativamente reconocible y cuya existencia—sea como género, modalidad, lógica narrativa, tipo discursivo o categoría estética—ha sido asumida ampliamente

⁶ Es el caso de una de las «conclusiones más controvertidas de Todorov» (Roas, 2001: 32) cuando afirma que la literatura fantástica ha llegado a su fin pues ha sido reemplazada en el siglo XX por el psicoanálisis.

por la crítica. Sin embargo, esto no resulta tan evidente al desplazarse hacia otros ámbitos del ejercicio crítico literario y, mucho menos, hacia la perspectiva de los lectores. Se trata de una categoría más bien difusa incluso en el seno de las teorías de lo fantástico pues los diferentes momentos históricos y contextos socioculturales abordan la problemática de forma poco homogénea. O, dicho de otro modo, el fantástico se presenta como una especie de figura poliédrica cuyos lados es difícil alumbrar en igual medida, pues siempre depende, como es obvio, del punto en el que se sitúa la fuente de luz; quedando así, indefectiblemente zonas oscuras, zonas tenues y otras, en cambio, muy luminosas.

Para acercarnos a una delimitación del género pensamos que lo lógico es comenzar por aquellas zonas más luminosas sobre las que la crítica ha llegado a un (siempre relativo) acuerdo. De alguna manera esto autoriza el recorrido ulterior por senderos más sombríos. Pareciera existir cierta unanimidad en considerar que para definir, delimitar o caracterizar lo fantástico primero debe hacerse un ejercicio del que depende en buena medida el éxito de lo segundo. A este ejercicio Juan Jacinto Muñoz Rengel lo presenta así: «¿Qué es la realidad hoy? Es una ambiciosa pregunta, sin duda. Pero de qué otra forma se podría responder a la cuestión de lo fantástico sino comenzando por concretar qué es lo real.» (2009:5) Rosalba Campra por su parte sostiene que «el concepto de “fantástico” se define solamente en negativo: es aquello que no es» y añade que «lo fantástico presupone empíricamente el concepto de realidad» (2001: 154). En definitiva, fantástico es algo que excede de alguna manera la capacidad humana de razonarlo pues no encuentra posibilidad de funcionamiento lógico dentro de una maquinaria organizada según determinadas leyes naturales en las que confiamos porque justifican la existencia del mundo «real» y garantizan su invariabilidad.

El asunto es que en el enunciado anterior hay al menos tres conceptos conflictivos: razón, leyes naturales, mundo «real». Su conflictividad radica en que son estatutos móviles, pues dependen del momento histórico y de los paradigmas de pensamiento científicos y filosóficos que no son estáticos, por el contrario, evolucionan junto con la cultura. Se trata, como los géneros, de convenciones y acuerdos colectivos de larga duración. Habrá matices, tantos como individuos, pero dentro de unos «límites interpretativos» considerados universales. Quien quiera formar parte del mundo de los cuerdos, entonces, tendrá que aceptar las reglas del juego, pues en el cotidiano la libertad para transgredir los límites establecidos —aquellos que dotan a la realidad de su «cualidad objetiva» —es restringida.

Pero la noción de realidad no solo sirve para definir por contraste al fantástico como aquello que no es real, pues en ese pequeño punto de intersección que hace que uno sea lo que

lo otro no es, está la clave para comprender no solo lo que lo define sino la lógica interna del género. Esta lógica, que empieza en un punto de contacto difuso, es la que ordena todos los elementos de la ficción fantástica. David Roas (2011: 15) sugiere que hay que examinar qué idea de la realidad se está manejando para poder comprender las implicaciones de la confrontación entre lo real y lo imposible—lo no real—. Porque lo fantástico va a depender siempre de lo que consideremos como real. Como explica Javier Rodríguez Pequeño, definir lo fantástico como aquello que no es real resulta cómodo en términos generales pero en el ámbito literario conviene hilar más fino, pues ficción también se define como aquello que no es real. Es preciso, entonces, recordar que si bien ambos términos sirven para nombrar todo aquello que carece de existencia empírica «lo fantástico exige una condición más: la transgresión de las leyes del mundo real objetivo. Por consiguiente, lo fantástico es siempre ficcional, aunque no toda ficción es fantástica» (Rodríguez Pequeño, 1991:147).

Para que haya transgresión tienen que haber dos partes; ya vimos que «lo fantástico nace de la confrontación de dos esferas excluyentes» (Reisz, 2001: 194). Así, la narrativa fantástica debe construir en la ficción una realidad de semejanza absoluta con el referente externo —el mundo real— y los órdenes dominantes que lo rigen. Como ha dicho Tzvetan Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica* «en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar» (1994: 24). Gracias a la incuestionable estabilidad y objetividad con la que se organiza ese mundo que nos es familiar, la irrupción de la otra parte—un acontecimiento fantástico— resulta desconcertante e incómoda. El mundo ficcional debe garantizar al lector una justa credibilidad para que el elemento fantástico pueda entonces también ser aceptado como verdadero dentro del universo del relato, o al menos pueda ser cuestionada su posibilidad de verificación. Por este motivo nos adherimos a Campra cuando dice que paradójicamente lo fantástico resulta el territorio ficcional más sujeto a las leyes de la verosimilitud y también cuando luego aclara que la verosimilitud no es sino un tipo de consenso a veces percibido como tal, a veces no, pero de todos modos sujeto a la mutabilidad histórica. Dentro de un género, la convención deriva del corpus preexistente, o sea que se constituye como resultado de los horizontes de expectativa ya actuados en ese género (Campra, 2008: 68-69).

2.2. Una convivencia conflictiva

Dediquemos ahora algunos minutos a dos cuentos de *Pájaros en la boca y otros cuentos* para identificar en la praxis literaria esto que hemos venido desarrollando sobre la transgresión o el cruce de fronteras como movimiento elemental en el género fantástico. En «Agujeros

negros»⁷, por ejemplo, se plantea la existencia de curvaturas del espacio-tiempo que modifican el funcionamiento de la realidad porque provocan los desplazamientos involuntarios y repentinos de la gente. La señora Fritchs es en principio quien sufre la inconveniencia de hallarse en un sitio y un instante después en otro:

—Doctor, yo le acepto el dinero si quiere, y vuelvo a casa, perfecto. Pero ya le expliqué, sabe, dentro de un rato estoy acá de nuevo, y cada vez peor. Antes pasaba cada tanto, pero ahora, cada dos o tres horas, zas, agujero negro.

—Señora...

—No, escuche, escúcheme. Me recupero, o sea, vuelvo a donde estaba. ¿Cómo le explico? A ver, desaparezco de casa y aparezco en casa de mi hermano, entonces me desespero, imagínese, tres de la mañana y aparezco en pijama, pijama en el mejor de los casos, en el cuarto matrimonial de mi hermano. Entonces trato de volver. ¿Sabe, doctor, qué sufrimiento? Hay que salir del cuarto, de la casa, todo sin que nadie se dé cuenta, tomar un taxi, todo en pijama, doctor, y sin plata, imagínese, convencer al taxista de que le pago al llegar. Y cuando estoy por llegar, zas, fin del agujero y aparezco en casa otra vez. (p.89)

La señora Fritchs está bajo tratamiento y pareciera que su médico considera que no está en su sano juicio y que aparecer frecuentemente en pijama en el hospital y a cualquier hora es una consecuencia de ello. Hasta que luego su colega y él mismo empiezan a experimentar el efecto del agujero. Al inicio del relato pareciera que estamos ante un caso clínico de algún trastorno psicopático que Ottone, el médico, no consigue definir. Piensa que derivárselo a su colega, Messina, tal vez sea una buena idea. Es tarde y los dos están a punto de dejar los consultorios, pero llega la señora Fritchs, en pijama, y a partir de aquí los agujeros negros se apoderan de la trama. Messina, Ottone y la señora Fritchs aparecen y desaparecen de los lugares sin explicación alguna. Finalmente, el espacio en la historia —el hospital— queda vacío.

En este relato la irrupción de lo sobrenatural está bien definida pues no hay explicación posible para el fenómeno. De hecho, la manera en que reaccionan los personajes da a entender que los desplazamientos espaciales, involuntarios e inmediatos, no son aceptables dentro del orden de realidad ficcional al igual que no lo serían en la experiencia extratextual de realidad que conoce el lector. El fenómeno termina sin ser explicado o racionalizado poniendo en tela de juicio el estatuto de realidad en el que confiamos, ese que garantiza de alguna manera que lo que sucederá mañana va a ser más o menos parecido a lo que sucedió hoy que a la vez no parece demasiado exótico en relación con lo del día anterior, y así. La inquietud y el malestar que ocasiona un testimonio de lo imposible tienen que ver con la incapacidad de asumir que no

⁷ Schweblin, S. (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona: Penguin Random House [En adelante se cita de esta edición y se consigna número de página].

controlamos todo y con la sospecha de que la idea del mundo real que conocemos puede no ser absoluta.

La realidad es una construcción sólida cuya superficie es absolutamente porosa y la literatura utiliza esa porosidad de lejos imperceptible para filtrar por allí segmentos desconocidos que la razón no consigue explicar. Esta operación, entre otras cosas, logra insinuar que hay una distancia compleja entre el ser humano y lo «real». Irène Bessière dice que «convertir esa distancia entre el sujeto y el mundo en el lugar de una legalidad diferente es, a la vez, plantear que la norma cotidiana se nos ha hecho extraña y, en consecuencia, reconocer nuestra dependencia» (2001: 98).

Lo inexplicable logra trastornar la realidad pues desestabiliza los principios y leyes fundamentales que sostienen al mundo conocido. Antes, para ello, prepara el terreno mediante meticulosas técnicas miméticas y así consigue la estabilidad que se verá comprometida al entrar en contacto con lo sobrenatural. «Agujeros negros» no casualmente comienza situando la acción en un contexto perfectamente normal: «El doctor Ottone se detiene en el pasillo [...] con la mirada fija en alguno de los azulejos blancos y negros que cubren los pasillos del hospital [...] Después toma una decisión, vuelve a entrar al consultorio, prende las luces, deja sobre el sillón sus cosas y busca, entre todo lo que hay en su escritorio, la carpeta de la señora Fritchs [...]» (p. 85). El éxito del efecto fantástico tendrá mucho que ver con la manera en que el texto recrea el referente externo en la ficción y si observamos el fragmento la descripción es moderada pero permite al lector asociar ese consultorio de hospital con cualquiera que conozca del mundo real. La verosimilitud en la recreación contextual es en definitiva un artificio procedimental que vehicula el efecto perseguido por el fantástico.

Por lo anterior, hay que reconocer que se trata de un género de estrecha relación contextual porque precisamente el contexto sociocultural va a establecer los códigos implícitos que rigen la realidad según «modelos culturales ideales» (Roas, 2011: 29). Aquí asoma quizás uno de los motivos que vuelve al fantástico un género muy susceptible de sufrir transformaciones y dar origen a un sinfín de posibles modulaciones, pues su vitalidad pragmática va a estar siempre en relación con el paradigma de realidad entendiéndolo como constructo artificioso del discurso hegemónico en un tiempo concreto. Como afirma Roas «el fantástico subvierte los códigos—las certezas— que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud» (2011: 14).

En «Mariposas», un relato muy breve, lo extraño tiene lugar en la puerta de un colegio mientras los padres aguardan la salida de sus hijos que, como inferimos al final del cuento, terminan apareciendo convertidos en mariposas. Antes una mariposa ha salido a posarse en la mano de Calderón, un padre que intenta retenerla para cuando su hija salga pero le rompe un ala y acaba pisándola por piedad. «No alcanza a apartar el pie cuando advierte que algo extraño sucede. Mira hacia las puertas y, como si un viento repentino hubiese violado las cerraduras, estas se abren y cientos de mariposas de todos los colores y tamaños se abalanzan sobre los padres que esperan» (p. 28). Así se produce la intrusión de lo extraordinario en lo que parecía una escena de lo más cotidiana.

Cuando Calderón «advierde que algo extraño sucede» el lector se encuentra con la alternativa de pensar que la mariposa muerta puede haber sido su hija. Si bien, no está nada claro qué es lo que ocurrió ni si lo que se cuenta es efectivamente un hecho imposible —la transformación del humano en lepidóptero— o si inmediatamente después de las mariposas aparecieron los niños por las puertas del colegio sin que el lector vaya a saberlo jamás, la inquietud y la extrañeza ya se han instalado. Porque la sola insinuación en este caso supone el conflicto entre uno y otro orden, el de lo posible y lo imposible. Los personajes perciben la transgresión del orden al manifestar que «algo extraño» está teniendo lugar repentinamente; y esto importa porque como recuerda Bellemin-Noël «no existe percepción de lo fantástico en el texto si la “fantasticidad” no está subrayada por el propio discurso, puesto que es el discurso, y no el acontecimiento, el que califica la historia como tal» (2001: 134). Entendemos entonces que ha entrado en el juego un elemento anómalo que escapa de lo conocido y lo cotidiano. Y como indica Rodríguez Pequeño «la naturaleza fantástica de una obra le es conferida por la inclusión en su macroestructura de unos elementos del referente que suponen una ruptura de las reglas del mundo real objetivo, de nuestro mundo» (1991: 153).

Al poner en cuestión la manera en que percibimos el mundo, la literatura fantástica abre dentro y fuera de la ficción un nuevo espacio de posibilidad en el que, al parecer, no todo funciona como es esperable. No solo se trata de perturbar la calma para el disfrute estético del lector, sino que propone una interpretación alternativa donde la realidad se torna problemática. Nos indica que hay también vericuetos, pliegues, sinuosidades en la aparente homogeneidad de lo real que desconocemos, que no dominamos. Así, «Mariposas» admite ser entendido como una metáfora del control que los padres ejercen sobre sus hijos cuando son pequeños, como una metamorfosis sobrenatural, o como un malentendido que tendrá la justificación de las maestras.

La elucidación no está en el texto; queda abierto un interrogante o un espacio hermenéutico que permite varias interpretaciones.

Sea como sea, el significante se aleja del referente extratextual e insinúa que hay algo inaccesible para la razón en la lógica de ese mundo ficcional. La voluntad subversiva atribuida a la literatura fantástica por parte de la crítica reciente tiene que ver con la exploración de las posibilidades de ese espacio «otro», el incomprensible, para deconstruir el referente y la red de complejidades que lo sostiene. Da cuenta de la fragilidad de las interacciones que los individuos mantenemos con lo externo, aquello objetivo que está allí para no ser cuestionado. Rosemary Jackson completa la idea al decir que «dar entrada a lo fantástico implica sustituir la familiaridad, la comodidad, *das Heimlich*, por lo extraño, lo intranquilizador, lo misterioso. Supone introducir zonas oscuras formadas por algo completamente “otro” y oculto: los espacios que están más allá de la estructura limitadora de lo “humano” y lo “real”, más allá del control de la “palabra” y de la “mirada”» (2001: 150).

3. TRAS LAS HUELLAS DE UNA TRADICIÓN DE LO FANTÁSTICO

3.1. El contexto y su implicación epistemológica en la definición del género

Ha quedado claro hasta ahora el vínculo indisoluble entre la literatura fantástica y su contrario: lo real. Y «real» es una noción cambiante pues depende de ciertos parámetros socioculturales—absolutos establecidos y convencionalmente aceptados— válidos en una época determinada al ritmo de la cual el género, para sobrevivir, debe moverse; sufrir transformaciones para adaptarse a nuevas situaciones contextuales. Rodríguez Pequeño dice que «el género fantástico es un género histórico, porque depende del referente y de su representación, que son cambiantes, históricos» (1991: 155). Por su parte, Irène Bessière insiste en la importancia del contexto sociocultural al afirmar:

El relato fantástico utiliza los marcos sociológicos y las formas del entendimiento que definen los dominios de lo natural y lo sobrenatural, de lo trivial y lo extraño, no para inferir alguna certeza metafísica sino para organizar la confrontación de los elementos de una civilización relativos a los fenómenos que escapan a la economía de lo real y de lo “surreal”, cuya concepción varía según las épocas (2001: 85).

Esto nos deja una vez más en las puertas de la tradición. Ya Schaeffer demuestra en la lógica genealógica que un texto puede conformar un género junto con textos afines siempre y cuando dé cuenta de ciertas relaciones intertextuales. El autor dialoga con la tradición. No la imita ni la violenta de manera azarosa. Para comenzar a desandar los pasos de la tradición

fantástica con la que Samanta Schweblin dialoga es necesario traspasar las fronteras nacionales y remitirse a algunos centenares de años atrás.

La literatura fantástica como sabemos «cuestiona los límites de nuestro paradigma de realidad» (Muñoz Rengel, 2009: 12). Y hablar de paradigma obliga a pensar que hay una especie de lógica de funcionamiento de la realidad aunque cueste identificarla. No obstante, pareciera que se trata de una lógica imperfecta que cada tanto empieza a fallar. Al principio las fallas—o anomalías—son sutiles, imperceptibles; con el tiempo van sumando en cantidad y así la visibilidad se vuelve inevitable y se hace preciso cambiar de paradigma⁸. Muñoz Rengel plantea muy bien este asunto en torno a la visión de la ciencia de Kuhn para quien el paradigma es el conjunto de teorías científicas de un momento histórico que durante cierto tiempo proporciona a una sociedad y a su comunidad de investigadores los modelos de los problemas científicos y sus soluciones. En otras palabras: se trata de una forma «propia» (según axiomas y metodologías) de interpretar la realidad. Cuando la acumulación de anomalías a las que el paradigma no encuentra explicación se torna insostenible, la ciencia entra en crisis y ocurre un cambio de paradigma (Muñoz Rengel, 2009: 9).

Al hablar de «lo sobrenatural» en literatura fantástica estamos de alguna manera dándole un nombre diferente a la anomalía. Imaginemos que en ese mundo cotidiano, familiar, controlado, conocido que se construye en la ficción según reglas específicas de funcionamiento, todavía las anomalías no han sido las suficientes para pensar en diseñar una nueva lógica. El elemento sobrenatural es asumido por el testigo como una falla en el sistema. Lo más interesante de esto es tal vez que, en primer lugar, se asume la existencia de un sistema, de un orden impuesto: en este primer paso se conquista la libertad de cuestionarlo. La literatura fantástica no busca «ofrecer una explicación del mundo, sino que más bien pone a prueba nuestro paradigma de la realidad escudriñando sus anomalías» (Muñoz Rengel, 2009: 10).

Esta actitud subversiva es parte del género fantástico desde sus principios. Como sabrá el lector, se trata de una categoría que no ha existido siempre; por el contrario, es el siglo XVIII el que va a verla nacer. En el pleno esplendor del Siglo de las Luces la literatura fantástica aparece para burlar las censuras impuestas por la Ilustración y el racionalismo que convierte a la razón, como dice Roas, en el «discurso hegemónico que determina los modelos de explicación y representación del mundo» (2011: 16). Mundo en el que la fe ha dejado de ocupar una posición central para desplazarse a los márgenes de la libertad individual. La primera manifestación del género fantástico es la novela gótica inglesa que reacciona ante estos nuevos

⁸ Véase Kuhn, T.S. (2013): *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México.

ideales moralizantes de la razón ilustrada. Indica Roas que a pesar de que el racionalismo había eliminado la creencia en lo sobrenatural, ello no supuso la desaparición de la emoción que producía como encarnación estética del miedo (2011: 17). La realidad gótica estuvo así siempre preñada de espantos, tinieblas, pasadizos, seres monstruosos, lugares aislados, castillos deteriorados, paisajes gélidos y entornos hostiles, pues se trataba de conseguir el deleite en la experimentación del horror, de lo sublime⁹.

Remo Ceserani sostiene que en la Alemania del primer romanticismo confluyeron las distintas variantes nacionales de la novela gótica (por Inglaterra, Francia y Alemania) y el resultado fue una nueva y más equilibrada síntesis, que sirvió de modelo para toda Europa (1999: 131). Con E.T.A. Hoffman se inaugura el fantástico tradicional y una nueva forma de reconstruir el referente externo (el mundo real) en la ficción. De las penumbras de la atmósfera gótica y sus castillos embrujados donde habitan los seres más monstruosos, se pasa a un mundo en mayor medida semejante al conocido, *verosímil*: «con él [por Hoffman], lo inexplicable se esconde en la cotidianeidad más insignificante y trivial, realista y burguesa.» (Ceserani, 1999: 131). Es oportuno recordar en este punto el artículo de Freud «Das Unheimliche» —«Lo siniestro»— porque el psicoanalista austríaco parte para su desarrollo de la oposición *heimlich*,¹⁰ lo cotidiano, lo familiar / *unheimlich* que vendría a ser lo no cotidiano. Para Freud en el encuentro con lo no cotidiano se producen sentimientos próximos a «lo angustiante», pero reconoce que existe un núcleo especial que hace que lo angustiante sea también siniestro y, por lo general, surge de temas como el del «doble» o desdoblamiento del yo, la presunción de vida en objetos inanimados (muñecas, etc.) y viceversa (autómatas), el regreso involuntario a un mismo lugar o la reiteración de un mismo fenómeno sin explicación. Más allá de estos casos generales, Freud reconoce un mecanismo común: «lo siniestro en las vivencias se da cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación.» (2008: 33)

Lo «perturbador», va a decir Ceserani respecto del artículo de Freud, es la experiencia de una presencia inquietante en la cotidianidad y la experiencia del retorno, en la edad adulta, de

⁹ Véase Longino (2014): *De lo sublime*, Acantilado, Barcelona.

¹⁰ «La voz alemana “unheimlich” es, sin duda, el antónimo de “heimlich” y de “heimisch” (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar. Pero, naturalmente, no todo lo que es nuevo e insólito es por ello espantoso, de modo que aquella relación no es reversible. Cuanto se puede afirmar es que lo novedoso se torna fácilmente espantoso y siniestro; pero sólo algunas cosas novedosas son espantosas; de ningún modo lo son todas. Es menester que a lo nuevo y desacostumbrado se agregue algo para convertirlo en siniestro» (Freud, 2008: 12)

un trauma y de una angustia infantil reprimidos (1999:73). Pero, más allá de desentrañar que el acople psíquico de lo siniestro en las vivencias reales viene de la infancia, en el terreno de la ficción Freud, plantea con mucha claridad el asunto clave de la literatura fantástica que Todorov va a desarrollar posteriormente con exhaustividad en la *Introducción a la literatura fantástica*. Es que una cosa es «lo siniestro» en las vivencias y otra es en la ficción. El escritor en el último caso cuenta con herramientas y estrategias que le permiten organizar todos los materiales conociendo muy bien a qué puerto va a llegar. La «impresión siniestra» precisa para nacer «que el juicio se encuentre en duda respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad, cuestión ésta que desde el principio es decidida por las convenciones que rigen el mundo de los cuentos». (2008: 33) Porque muy diferente es que en el mundo ficcional lo *unheimlich* forme parte de un orden codificado que lo admite (como los cuentos de hadas), a que «el poeta aparent[e] situarse en el terreno de la realidad común» (2008: 34). Este último caso es el que identificamos como particularidad necesaria en lo fantástico y gracias al pasaje siguiente comprobamos que el planteamiento de Freud se adelantó algunas décadas:

Adopta entonces todas las condiciones que en la vida real rigen la aparición de lo siniestro, y cuanto en las vivencias tenga este carácter también lo tendrá en la ficción. Pero en este caso el poeta puede exaltar y multiplicar lo siniestro mucho más allá de lo que es posible en la vida real, haciendo suceder lo que jamás o raramente acaecería en la realidad. En cierta manera, nos libra entonces a nuestra superstición, que habíamos creído superada; nos engaña al prometernos la realidad vulgar, para salirse luego de ella. Reaccionamos ante sus ficciones como lo haríamos frente a nuestras propias vivencias; una vez que nos damos cuenta de la mixtificación, ya es demasiado tarde, pues el poeta ha logrado su objeto. (2008: 34)

Tanto «lo siniestro» como «lo sublime» son impresiones de las que se valió la literatura fantástica tradicional para conseguir la atención y el deleite de los lectores mediante procedimientos temáticos: esos fenómenos que postula Freud, bastante infalibles por el arraigo psíquico en los procesos desarrollativos de la infancia que suelen ser más o menos comunes a todos, conducen al horror, a «lo espantable, angustiante, espeluznante» (2008: 9) al tiempo que consiguen el regocijo del lector ante lo terrible y ominoso. Como indica Franzini la experiencia «sublime», por su parte, ocurre porque «la ausencia de un peligro “real” genera un placer negativo que Burke llama “deleite”» (en Roas, 2011: 18). En los primeros pasos de lo fantástico, entonces, la imaginación iba al servicio de las múltiples formas del miedo, el pánico, lo horrendo, lo extraño, lo descomunal, lo espantoso, etc. Garantizaba, así, la sorpresa y posterior satisfacción de los lectores.

Pero en la evolución del género, las temáticas de lo sobrenatural también se transformaron para dar lugar a horrores más sutiles pero no menos inquietantes: la locura, la paranoia, el

conflicto del doble, la superstición, la vida después de la muerte, el límite entre la vigilia y el sueño, etc. A este respecto, Roas comenta lo siguiente:

Si para el ilustrado solo existía aquello que podía demostrarse, lo que escapaba a los límites de la razón era, por tanto, irracional, ilusorio, sin sentido. Los románticos, sin rechazar las conquistas de la ciencia, postularon que la razón, por sus limitaciones, no era el único instrumento de que disponía el ser humano para captar la realidad. La intuición y la imaginación podían ser otros medios válidos para hacerlo. Después de todo, el universo no era una máquina, sino algo más misterioso y menos racional, como debía de serlo también la mente humana.

[...]

Los románticos abolieron las fronteras entre lo interior y lo exterior, entre lo irreal y lo real, entre la vigilia y el sueño, entre la ciencia y la magia. Ello supuso la afirmación de un orden que escapaba a los límites de la razón, y que solo podía ser comprensible mediante la intuición idealista. (2011: 19)

De tal modo, al situar las historias en el ámbito cotidiano del lector los autores románticos empiezan a tender ese lazo que amarra el género fantástico al contexto sociocultural como estrategia para la construcción del mundo ficcional. Se dan cuenta de que cuanto menor es la distancia entre el referente extratextual y el significante lingüístico, mayor impacto provoca la irrupción de lo sobrenatural. En palabras de Ceserani el cuento fantástico implica al lector, llevándolo a un mundo que le sea familiar, aceptable, pacífico, para, luego, hacer saltar el mecanismo de la sorpresa, de la desorientación, del miedo (1999: 104-105). No hay que olvidar que aún no se contaba con una perspectiva constructivista de la realidad, es decir que el mundo todavía parecía estar regulado según unas leyes de la naturaleza estables que nadie cuestionaba. Se partía de «una noción única de realidad, basada en un empirismo radical, contra la que lo fantástico proyectaba sombras, excepciones y dudas» (Roas, 2011: 20). Sea como sea, la intromisión de lo imposible en el mundo mimético conseguía ocasionar en el narrador y, claro, en el lector, el *efecto* fantástico por antonomasia: la incertidumbre o ambigüedad. Bioy Casares en el «Prólogo» a la *Antología de literatura fantástica* lo plantea así:

Los primeros argumentos eran simples —por ejemplo: consignaban el mero hecho de la aparición de un fantasma— y los autores procuraban crear un ambiente propicio al miedo. Crear un ambiente, una «atmósfera», todavía es ocupación de muchos escritores. Una persiana que se golpea, la lluvia, una frase que vuelve, o, más abstractamente, memoria y paciencia para volver a escribir cada tantas líneas, esos *leitmotive*, crean la más sofocante de las atmósferas. Algunos de los maestros del género no han desdeñado, sin embargo, estos recursos. Exclamaciones como ¡Horror! ¡Espanto! ¡Cuál no sería mi sorpresa!, abundan en Maupassant. Poe —no, por cierto, en el límpido M. Valdemar— aprovecha los caserones abandonados, las histerias y las melancolías, los mustios otoños (1981: 10).

El tema de la atmósfera ha sido no menos importante para otro gran maestro de la literatura fantástica, H. P. Lovecraft, que en sintonía con Bioy Casares opina lo siguiente:

La atmósfera es lo más importante pues el criterio definitivo de la autenticidad de lo fantástico no es la estructura de la intriga, sino la creación de una impresión específica [...] Por este motivo debemos juzgar el cuento fantástico no tanto por las intenciones del autor y los mecanismos de la intriga, como en función de la intensidad emocional que provoca. [...] Un cuento es fantástico simplemente si el lector experimenta profundamente una sensación de temor y de terror, la presencia de mundos y de fuerzas insólitas (en Rodríguez Pequeño, 1991: 147).

No obstante, como va a decir Bioy Casares más adelante en el «Prólogo», la atmósfera o ambientación del mundo ficcional que consideramos «gótica» va a tomar otras formas en la evolución del género y va a perder en esta transición su dependencia de un referente netamente terrorífico para situarse más próxima a la realidad extratextual del lector, va a conseguir así una mayor credibilidad, una más lograda verosimilitud:

Después algunos autores descubrieron la conveniencia de hacer que en un mundo plenamente creíble sucediera un solo hecho increíble; que en vidas consuetudinarias y domésticas, como las del lector, sucediera el fantasma. Por contraste, el efecto resultaba más fuerte. Surge entonces lo que podríamos llamar la tendencia realista en la literatura fantástica (ejemplo: Wells). Pero con el tiempo las escenas de calma, de felicidad, los proyectos para después de las crisis en las vidas de los personajes, son claros anuncios de las peores calamidades; y así, el contraste que se había creído conseguir, la sorpresa, desaparecen (1981: 10).

El cambio en el tratamiento de la noción de realidad dentro del mundo ficcional que tiene lugar en la transición de la modalidad fantástica gótica al fantástico tradicional inaugurado por los románticos, trae aparejado también un agotamiento de los temas y los tópicos tradicionales que van poco a poco perdiendo la capacidad de sorprender al lector. La reiterada aparición de vampiros, hombres lobo, fantasmas y engendros monstruosos (en entornos, como vimos, poco verosímiles o muy diferentes de los del lector) termina por automatizar tanto los motivos como los procedimientos implicados en la creación; las tramas resultan predecibles y pierden eficacia estética. Y no olvidemos lo sugerido por David Roas al respecto: «la historia de lo fantástico es una historia marcada por la necesidad de sorprender a un receptor que cada vez conoce mejor este tipo de historias.» (2011: 93)

3.2. Delimitando confines: nuevos temas, nuevas consideraciones genéricas

Frente a este panorama, los autores buscan la revitalización del género mediante la incorporación de temáticas menos espectaculares pero más novedosas. Así, por ejemplo, las innovaciones científicas, la proliferación de nuevos sistemas filosóficos¹¹, y el interés cada vez

¹¹ R. Ceserani recuerda que «las discusiones filosóficas del siglo XVIII, de Locke en adelante, se centraron, sobre todo, en los problemas de la percepción empírica y del conocimiento mental, en la visión, la imaginación y la fantasía, en la subjetividad de nuestro sentido del espacio y del tiempo. Y tales son, muy frecuentemente, los temas de la literatura fantástica, la cual, tanto en sus estructuras narrativas mismas, como en los procedimientos formales

mayor en las complejidades de la mente humana (con la locura siempre al frente de guerra), empiezan a ser materia literaria muy bien predispuesta para «lo imposible». Se abre un horizonte para el género que cuenta ahora con un arca de fantasías posibles muy poco exploradas por la tradición hasta entonces. Y exige a los escritores la actualización de los procedimientos narrativos y retóricos para su tratamiento.

Borges ha demostrado ser uno de los más originales escritores del siglo XX, sino el más, y esto tiene que ver, como nos recuerda David Viñas Piquer, con su capacidad de hacer de la reescritura de textos anteriores la esencia misma de su literatura (2015: 17). Dentro de lo que engloba la idea de «textos anteriores» los textos provenientes de la filosofía indudablemente han tenido protagonismo a lo largo y lo ancho de la propuesta borgiana. Y esta afirmación no va a resultar en absoluto novedosa, pues el autor frecuentemente reconocía la operación como comprobamos a partir de sus propias palabras:

Lo que hice, mejor dicho, lo que he tratado de hacer, es aprovechar las posibilidades literarias de la filosofía, o de los sistemas filosóficos. Por ejemplo, el más famoso de mis cuentos, «Las ruinas circulares», en donde un hombre sueña con otro hombre y a la vez es soñado por otro, está de acuerdo, por supuesto, con el idealismo de Berkeley, que dice que todos somos soñados por Dios, y con ciertos sistemas de la filosofía de la India que me han interesado. No es que yo piense personalmente que eso corresponde a una verdad, quiere decir que he visto las posibilidades literarias, o si ustedes prefieren, las posibilidades patéticas de los sistemas filosóficos. (En Rodríguez Fer, 1998: 155)

Otro tema que es un muy buen ejemplo de la actualización del género mediante el reciclaje ya sea de contenidos anteriores como provenientes de otras disciplinas, es el tema de la ciencia. Ciertos postulados científicos dominantes en la época han sido tomados en préstamo por la literatura fantástica que los traslada a su terreno y los hace trabajar según su lógica de funcionamiento. Si llevamos el mismo material a otro territorio genérico como el de la ciencia-ficción, su función en la organización del relato va a variar considerablemente. Esto se debe a que en la literatura fantástica la innovación científica va a ser recibida con asombro, inquietud, incluso horror, pues está cumpliendo la función de elemento sobrenatural y ya sabemos que la clave del género reside en la imposibilidad de convivencia entre dos realidades. Lo sobrenatural aquí nunca se naturaliza, se razona ni se acepta; es sencillamente inexplicable. Mientras que en la ciencia-ficción, la innovación científica no solo es naturalizada sino que no tendría por qué llamarnos la atención, siempre teniendo en cuenta que la verosimilitud en la ciencia-ficción depende en gran medida del momento de enunciación. Así lo explica David Viñas Piquer:

que emplea, demuestra en muchas ocasiones una conspicua preferencia por cuestiones epistemológicas» (1996: 137).

El hecho de que en varias obras vinculadas a lo fantástico el resultado de los experimentos científicos no sea visto como la culminación de unas investigaciones absolutamente racionales, sino como un escándalo, como algo increíble, o monstruoso, o sobrenatural, indica que se participa de la ciencia ficción, pero que se ha trasladado lo científico a otro ámbito literario. (2013: 156)

Samanta Schweblin en «Conservas» recupera en cierto modo material científico pero le da un tratamiento particular. El relato presenta a una pareja que ante un embarazo que se «adelantó» en sus planes, busca postergarlo sin perjudicar a la criatura. Quien narra es la mujer embarazada que dice no entender «cómo en un mundo en el que ocurren cosas que todavía [le] parecen maravillosas [...] no pueda solucionarse un asunto tan trivial como un pequeño cambio en la organización de los hechos» (p. 20). Después de consultar con una comadrona, «obstetras, curanderos y hasta con un chamán» dan con el doctor Weisman quien asegura poder solucionar el contratiempo con un método que él mismo ha desarrollado y que «incluye cambios en la alimentación, el sueño, ejercicios de respiración, medicamentos», etc. Las indicaciones son seguidas al pie de la letra por la pareja y lo que va ocurriendo es un proceso inverso al de un embarazo convencional que concluye con la expulsión del embrión por la boca de la mujer. Acto seguido, es colocado en un frasco en el que permanecerá «en conserva» hasta que el momento sea el deseado por los progenitores.

Aunque en el relato la presencia científica es la que justifica el proceso, no cabrá duda de que un resultado así no puede ser: es imposible hoy y probablemente lo sea siempre. Lo que se explicita sobre el método, además, parece muy racional, un tratamiento que podría ajustarse a casi cualquier padecimiento físico. Sin embargo, no es suficiente para que el lector acepte el resultado—un embarazo revertido— con naturalidad. Lo sobrenatural, en «Conservas» tiene una explicación científica (es un médico quien lo instruye según sus investigaciones), pero que no es válida bajo los códigos que rigen el estatuto de realidad mimética que ha presentado la ficción. Un resultado científico de este tipo nos recuerda a las investigaciones de otros médicos peculiares de la tradición literaria, como el Dr. Jekyll, Jack Griffin o Víctor Frankenstein.

Frankenstein o El moderno Prometeo (1818) es un antecedente indiscutible y nos permite pensar cómo las convenciones tradicionales entran en escena en la lógica genérica genealógica. Pues desde un régimen autorial es posible constatar las afinidades de los textos con una tradición genérica a pesar de que, como en este caso, la distancia contextual y temática sea significativa. Es que si bien Mary Shelley escribe la obra en una época en que la teoría del

galvanismo¹² permitía pensar en la inminencia de un resultado científico capaz de retornar a la vida materia inerte, no explícita de qué manera la criatura —un ensamblaje de miembros y material cadavéricos— consigue ser (re)animada. Esta omisión, intrascendente para el desarrollo de la trama, no es, sin embargo, detalle menor a la hora de inscribir la obra en una determinada tradición genérica pues «si no hay pruebas científicas, lo único que queda es el cruce de una frontera imposible: el de la frontera entre la vida y la muerte» (Viñas Piquer, 2013: 158). La elisión, aquí como en «Conservas», retiene al lector dentro de los límites de posibilidad de un mundo real en el que (todavía) no hay evidencias cotidianas ni familiares de que un cuerpo muerto adquiriera vida o de que un embarazo pueda ponerse en pausa mientras el feto descansa en la alacena. Este tipo de hechos se constituyen entonces como sobrenaturales porque no admiten naturalización alguna.

Y no hace falta cruzar el Atlántico para encontrar evidencias de estos procedimientos. Sin ir más lejos, en la tradición literaria argentina, Adolfo Bioy Casares —autor muy predilecto de Schweblin —escribe la más reconocida de sus producciones (tanto así que Borges ha dicho de ella en el «Prólogo»: «no me parece una imprecisión o una hipérbole calificarla de perfecta») trasponiendo motivos científicos al núcleo de la «fantasticidad». En *La invención de Morel* *aquellos* para lo cual el protagonista—un fugitivo aislado en una isla—no encuentra explicación, se ve resuelto cuando descubre la existencia de una máquina que Morel, un científico genio, ha creado para reproducir eternamente una serie de imágenes corpóreas que fueron grabadas tiempo atrás. Sería algo así como un proyector a trescientos sesenta grados y de largo alcance que funciona gracias a la energía cinética del viento y de las olas. La historia no termina con el descubrimiento de la máquina porque lo que el protagonista busca es convertir también su alma en imagen para así poder convivir con la mujer amada—producto también del artificio científico de Morel—, pero tenemos suficiente como para corroborar que en ocasiones cuando se llega a la explicación del fenómeno imposible por la vía de referencias científicas o pseudocientíficas, el límite entre los géneros o subgéneros se torna difuso. No obstante, como asegura Campra, en el territorio de lo fantástico siempre va a dominar un aura inquietante e inexplicable (2008: 56).

Es evidente que existe entre algunos géneros un punto de contacto que muchas veces genera errores de reconocimiento. Como hemos visto, la tematización de material científico es una maniobra bastante frecuente en la literatura fantástica. Lo ha sido especialmente en

¹² Teoría de Luigi Galvani publicada en 1791 que despertó un gran interés en la comunidad científica europea de finales de siglo XVIII y principios del XIX pues postulaba la viabilidad de sanar enfermedades asociadas a la parálisis e incluso reanimar un cuerpo muerto a partir del shock eléctrico.

momentos históricos en que la investigación científica arrojaba resultados verdaderamente insospechables y perseguía con fuerte ímpetu positivista objetivos muy ambiciosos, algunos cumplidos y otros no (la criatura de *Frankenstein* sigue siendo hoy un imposible, la máquina de Morel no lo es tanto pero sí en el sentido de la captación del alma). Pero la frontera difusa no es únicamente la que se halla entre el género fantástico y la ciencia-ficción porque el fantástico gusta de desconcertar a la crítica (y al lector) flirteando también con otras categorías estéticas: lo maravilloso, el realismo mágico, lo insólito, el absurdo, el policial, lo grotesco. Respecto a esto, es muy importante el aporte que elabora Todorov en *Introducción a la literatura fantástica* pues empieza por reconocer la proximidad entre categorías genéricas semejantes cuyas lógicas de funcionamiento son, en cambio, muy diferentes:

Vimos que lo fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que deben decidir si lo que perciben proviene o no de la «realidad», tal como existe para la opinión corriente. Al finalizar la historia, el lector, si el personaje no lo ha hecho, toma sin embargo una decisión: opta por una u otra solución, saliendo así de lo fantástico. Si decide que las leyes de la realidad quedan intactas y permiten explicar los fenómenos descritos, decimos que la obra pertenece a otro género: lo extraño. Si, por el contrario, decide que es necesario admitir nuevas leyes de la naturaleza mediante las cuales el fenómeno puede ser explicado, entramos en el género de lo maravilloso.

[...]

Lo fantástico tiene pues una vida llena de peligros, y puede desvanecerse en cualquier momento. Más que ser un género autónomo, parece situarse al límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño (2003:37).

Todorov acierta al identificar la colindancia genérica pero no parece hacerlo del todo cuando niega al fantástico su autonomía. Afortunadamente en la actualidad contamos con las herramientas teóricas de quienes han dado continuidad al debate que inició Todorov, ya sin descuidar que se trata de un tipo de discurso que cuenta con sus propias reglas de juego a las que debe ajustarse el material literario. Es decir que existe una lógica concreta en la organización de las partes en el texto mediante la cual se consigue un funcionamiento específico. La vacilación o ambigüedad es uno de los ingredientes necesarios para que el género funcione, pero no lo define en el sentido en que Todorov manifiesta, pues como sabemos la *definición* del fantástico tiene que ver con la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible en un plano de realidad que no acepta la coexistencia de ambos, más allá del efecto que esto tenga en los personajes o el lector.

Quedémonos un momento con lo «maravilloso». Ya vimos que muchas veces, sea por la intención autorial, por escaso acuerdo en la definición crítica, o por la asociación analógica de los lectores, las fronteras genéricas se desdibujan y esto resulta en gran medida problemático porque muchas veces el error en la interpretación de los elementos textuales conduce a la

pérdida del significado global. Pues los géneros, ya sabemos, como todo acto discursivo tienen una dimensión pragmática, y esto quiere decir que el mensaje puede buscar comunicar algo más allá de los límites del significante. Así, por ejemplo, la intencionalidad del mensaje puede apuntar a demostrar que la realidad en América está poblada de magia y maravillas por una fe colectiva muy poderosa o porque las civilizaciones originales se vinculaban de otras maneras con la naturaleza, la vida y la muerte. O puede querer demostrar que la realidad es un ideal construido a partir de modelos culturales históricamente arraigados y aceptados como universales que hay que cuestionar desde sus grietas, sus vacíos e indeterminaciones. En cualquiera de los casos, el significado global (pragmático incluido) va a variar según la función que adjudiquemos a las partes del texto.

Pues bien, para constituirse como intención resulta que un discurso debe exigir a sus partes que se ajusten a una especie de formato preestablecido que garantiza el funcionamiento del aparato de comunicación y facilita la recuperación por parte del receptor del sentido no explícito del mensaje. Aquella categoría que Todorov denomina «lo maravilloso» reúne unos tipos textuales en los que por regla general la irrupción de lo sobrenatural es naturalizada por los personajes (y consiguientemente por el lector). La realidad aquí admite imposibles porque su representación en la ficción no necesita al referente externo para funcionar. Por el contrario, el referente se construye desde la ficción misma. En el realismo mágico o real maravilloso¹³, por ejemplo, lo sobrenatural—maravilloso— está convencionalizado y aceptado dentro de los límites que establece el universo ficcional. Teodosio Fernández se ocupa de este tema y plantea lo siguiente:

Desde los códigos culturales que el propio texto parece elaborar, se ha vuelto normal lo que parecería anormal desde otros códigos y, en términos de Todorov, lo sobrenatural aceptado no corresponde a lo fantástico sino a lo maravilloso, y, en esa lógica, el realismo mágico podría emparentarse, en este caso o siempre, con los cuentos de hadas o con lo maravilloso cristiano. (2001: 293)

Volvamos brevemente a «Mariposas». Imaginemos que Samanta Schweblin escribe unas líneas más y en ellas la maestra aparece por la puerta del colegio y se disculpa con los padres por el arrebató de los niños que olvidaron transformarse de vuelta antes de salir. Luego agrega jocosamente que mañana tendrá más cuidado porque les toca estudiar a los mamíferos vertebrados y no es lo mismo veinte mariposas sueltas que veinte tigres de Bengala. Todos ríen

¹³ Alejo Carpentier en «De lo real maravilloso americano» acuña el término para referirse a lo maravilloso latinoamericano exclusivamente. Atribuye una condición privilegiada de *maravilla* a la realidad de América Latina y, por lo tanto, aquello que se vislumbra en sus literaturas no sería más que la representación del mundo «real» tal y como es concebida y experimentada en esa parte del globo.

(salvo Calderón que tendrá que dar explicaciones a su mujer por los huesos rotos de la niña), la maestra que se ha transformado en paloma sale volando a su casa y acaba la historia.

Ahora bien, si la trama hubiese tomado el curso de este invento, ¿podríamos seguir pensando que se trata de literatura fantástica? ¿O la información nueva exige llevar el texto al terreno de otra categoría genérica? Creo que de común acuerdo la respuesta a esta última pregunta será sí: es preciso reconocer que otra lógica—la de lo maravilloso— opera allí para que la historia funcione. El elemento sobrenatural (niños que salen de la escuela convertidos en mariposas) pierde la capacidad de horrorizar o inquietar en cuanto es situado armónicamente junto a otros fenómenos similares que, además, parecen no ser excepcionales sino más bien cotidianos. Que los padres celebren la broma de la maestra, por ejemplo, deja claro que los acontecimientos son muy naturales para ellos. Posiblemente el lector, para quien una metamorfosis de rutina no suena tan bien, asumirá que «los hechos no se inscriben en ningún paradigma conocido, pero [que] se establece un paradigma *ex novo*, como regla general de un mundo distante» del suyo (Campra, 2008: 129). Este nuevo paradigma está gobernado por leyes que no conoce ni puede comprender pero que acepta en tanto invención imaginativa sin aspiración realista. Esto tiene que ver con una distinción clave en la posición que ocupa lo imposible dentro de los parámetros de verosimilitud; pues en ciertas modalidades genéricas, como explica Susana Reisz, lo maravilloso se deja reducir a un *Prv* («Posible según lo relativamente verosímil») codificado por los sistemas teológicos y las creencias religiosas dominantes, así como admite su encasillamiento en alguna de las formas convencionalmente admitidas de manifestaciones de lo sobrenatural en la vida cotidiana, como es el caso de la aparición milagrosa en el contexto de las creencias cristianas o la metamorfosis en el contexto del pensamiento mítico-grecolatino (Reisz, 2001: 196). La vigencia de ciertos órdenes codificados (religión, mitología, superstición, folklore) en algunos contextos históricos supone la aceptación de lo sobrenatural en la medida en que está más o menos institucionalizado.

En definitiva se trata, al igual que ocurre en la ciencia-ficción, de un asunto de fronteras. Porque tanto la ciencia-ficción como lo maravilloso no persiguen la adecuación del universo ficcional al referente extratextual, en cambio construyen sus propios códigos referenciales. Lo imposible entonces queda inscripto en un orden de cosas nuevo, esencialmente diferente del que todos conocemos como realidad objetiva, que valida su existencia no problemática. En estos géneros la realidad es una sola. El fantástico en cambio, como asegura Campra, elabora la superposición o entrecruzamiento de los órdenes comportando una transgresión absoluta y le

propone al lector un escándalo racional: no hay substitución de un orden por otro, sino coincidencia (2008: 26-27).

«El hombre sirena» es también un cuento interesante en el que la interferencia genérica *fantástico/maravilloso* se presume desde el título. La narradora comienza así el relato: «Estoy sentada en el bar del puerto, esperando a Daniel, cuando veo al hombre sirena mirarme desde el muelle [...] Tardo en reconocerlo, en entender qué es exactamente, tan hombre de la cintura para arriba, tan sirena de la cintura para abajo» (p. 99). El personaje maravilloso ingresa en el mundo de la ficción sin violencia. La chica se acerca a él y tienen una conversación en la que el hombre sirena habla como un galán experimentado, «cancho». Esta convivencia hace pensar al lector que se trata de un mundo que, aunque parecido al nuestro, admite la existencia de hombres sirena muy bien entrenados para el coqueteo. Como sabemos que la sirena es una criatura mitológica que ha poblado fábulas y leyendas folclóricas durante siglos, sería de esperar que un personaje de este tipo tenga más protagonismo en el terreno de lo maravilloso. Sin embargo, el «hombre sirena» aparece allí —en un contexto perfectamente «normal»— solo como detonante sobrenatural para vehicular el acceso a la verdadera problemática que denuncia el relato: la mujer que se ha enamorado de él está o loca o ferozmente sometida por un hermano dominador. Respecto a esto último, resulta clave el siguiente fragmento de la conversación que mantienen la protagonista y el hombre sirena, en el que ella intenta explicar cómo es su hermano:

—¿Son dos hermanos?

—Sí.

—Al menos pueden dividirse las cosas. Yo soy hijo único y mi madre es muy absorbente.

—Somos dos pero lo hace todo él. Yo necesito estar descansada, no puedo permitirme emociones fuertes. Tengo un problema, acá, en el corazón; yo creo que es del corazón. Así que mantengo distancia. Por mi salud...

—¿Y dónde está Daniel ahora?

—Es impuntual. Está todo el día corriendo de acá para allá. Tiene un problema con la organización de sus tiempos.

[...]

—¿Vive con tu madre?

—No. Mamá es como yo, somos mujeres independientes y necesitamos nuestro espacio. Él considera que es peligroso que yo viva sola. Así no más me lo dice: «Yo creo que es peligroso que una chica *como vos* viva sola». Quiere pagarle a una mujer para que esté todo el día detrás de mí. Por supuesto que nunca acepté.

Le paso una pastilla y tomo otra para mí.

—¿Vivís por acá?

—Me alquila una casita a unas cuadras: cree que este barrio es mucho más seguro. Y se hace amigos por acá, habla con los vecinos, con el Tano, quiere saber todo, controlar todo, es realmente insoportable.

—Mi padre era así.

—Sí, pero él no es papá. Papá está muerto, ¿por qué tengo que soportar un papá-hermano si papá está muerto?

—Bueno, quizás solo intenta cuidarte.

Me río sarcásticamente, en realidad, el comentario casi arruina mi humor, y creo que él alcanza a darse cuenta.

—No, no. No se trata de cuidarme, es más complicado de lo que pensás. (p. 101-102)

La inquietud del lector aparece, de hecho, cuando la existencia del hombre sirena corre el peligro de haber sido solo la ilusión de una mujer enferma, o cuando vemos que la mujer renunciará al amor por la imposición de su hermano. Así, además de las reiteradas ocasiones en que la protagonista menciona el agobio que le produce la sobreprotección de su hermano, se cuecen también en la conversación indicios conducentes a confirmar la hipótesis de un estado mental alterado. Como cuando le dice al hombre sirena que «mamá... Ella no está solo enferma: la verdad es que la pobre está totalmente loca» o cuando luego de besar al hombre sirena piensa en que antes de decirle que lo ama, «primero él al cine, después [ella] al fondo del mar» (p. 102): creo que no hace falta aclarar que, salvo que la chica esté pensando en conseguir un gran tanque de oxígeno, nada bueno augura el «fondo del mar» a un ser humano. Las últimas líneas del relato son quizás las más reveladoras porque confluyen allí las dos posibles explicaciones para el fenómeno sobrenatural. Veamos de qué manera:

Una bocina suena a lo lejos, desde la calle. La identifico enseguida: es el auto de Daniel. Miro por sobre el hombro de mi hombre sirena. No parece haberme visto.

—ahora vuelvo—digo.

[...]

Corro hasta el bar. Daniel está hablando con el tano y me ve.

—¿Dónde estabas? Quedamos en tu casa, no en el bar.

No es cierto, pero no le digo nada, eso no importa ahora.

—Necesito hablarte—digo.

—Vamos al auto, hablamos en el auto.

Me toma del brazo, con delicadeza, pero con esa actitud personal que tanto me enerva, y salimos.

El auto está a unos metros, pero me detengo.

—Soltame.

Me suelta pero sigue hacia el auto y abre la puerta.

—Vamos, es tarde. El médico va a matarnos.

—No voy a ningún lado, Daniel.

Daniel se detiene.

—Voy a quedarme acá—digo—, con el hombre sirena.

Se queda mirándome un momento. Me doy vuelta hacia el mar. Él, hermoso y plateado sobre el muelle, levanta su brazo para saludarnos. Y aun así, Daniel entra al auto y abre la puerta de mi lado. Entonces no sé qué hacer, y cuando no sé qué hacer, el mundo me parece un lugar terrible para alguien *como yo*¹⁴, y me siento muy triste. Por eso pienso: es solo un hombre sirena, es solo un hombre sirena, mientras subo al auto y trato de tranquilizarme. Puede estar ahí otra vez mañana, esperándome. (p. 102-103)

¹⁴ Las cursivas son mías.

Quedan así varios elementos a disposición del lector capaces de validar una u otra alternativa, incluso las dos simultáneamente. Ahora bien, lo interesante es que la existencia del hombre sirena puede justificarse en un delirio alucinatorio de la mujer, en ese caso lo que se corrobora es la no existencia «real» del personaje; pero también se puede pensar que en ese mundo de ficción, a veces, aparecen hombres sirena «reales», y de esta manera lo sobrenatural va a verse desplazado desde la aparición de la criatura mitológica hacia el hecho de que la mujer que ha encontrado «el amor de su vida» sea capaz de renunciar por una imposición ajena. Esta última alternativa permite estirar los alcances de la propuesta de Schweblin para pensarla desde el feminismo y la coerción masculina, por ejemplo, en el núcleo familiar.

3.3. Breve aproximación a los orígenes de la tradición fantástica rioplatense

En la «Introducción» se anticipaba que, siguiendo la lógica genérica de tipo genealógico, el interés se concentra en desandar los pasos de una tradición literaria. Las huellas del fantástico vendrían a ser más precisamente las relaciones hipertextuales que se revelan entre un corpus de mucha actualidad—*Pájaros en la boca y otros cuentos* de Samanta Schweblin— (por la edad de la autora así como por su capacidad de innovación) y un grupo muy vasto de textos afines al género. Para delimitar y con fines prácticos, se estableció como fecha emblema para el inicio de este rastreo el año 1940, año de publicación de la primera *Antología de literatura fantástica*, compilada por Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo y Jorge Luis Borges, una antología en la que, como tantas veces se ha dicho, se educaron muchos de los escritores del mal llamado «boom» latinoamericano.

Es preciso, no obstante, decir que la literatura fantástica en la Argentina no debe su vida a Borges o a Julio Cortázar, sino que se trata de una tradición ya vigente en los primeros años de independencia. Muchos defienden incluso que el primer ejemplar de literatura fantástica en el Río de la Plata es *La Argentina o la conquista del Río de la Plata* de Martín del Barco Centenera, poema histórico publicado en el 1602. Será mejor en esta ocasión no irnos tan lejos. Solo a modo de antecedente y para corroborar que lo fantástico impregna el campo literario argentino más allá de Borges, resulta oportuna la siguiente reflexión de Paul Verdevoye:

Ya existía en 1839, en Madrid, una traducción de los *Cuentos fantásticos* de Hoffman y en 1847, se publicaron sus *Obras completas* en Barcelona. Aquella fue, justamente, la época en que el cuento fantástico hizo su aparición en el Río de la Plata. También es cierto que los rioplatenses pudieron conocer a otros escritores fantásticos, como Tomás de Quincey, el primero de la serie, o Edgar Allan Poe. (1991: 116)

Para estos años el romanticismo ya había llegado a la Argentina de la mano de Esteban Echeverría y el Salón Literario de la Generación del 37, lo que significó una renovación de los temas y los procedimientos estéticos. Comienzan a construirse los cimientos de una «cultura nacional» y unas formas literarias «propias». En este contexto, la literatura fantástica empieza a tener protagonismo en las producciones de muchos autores—algunos de ellos anónimos que escribían en periódicos— entre los que destacan Juana Manuela Gorriti (1818-1892) y Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937). Tanto Gorriti como Holmberg fueron grandes lectores de Hoffmann y Poe, y demuestran además en su literatura una especial sensibilidad por las corrientes científicas y positivistas de la época a través del tratamiento literario de materiales científicos¹⁵. Después de ellos, y ya entradas las primeras décadas del siglo XX, vinieron los autores rioplatenses a los que asociamos con más facilidad a la tradición fantástica: Leopoldo Lugones, Santiago Dabove, los uruguayos Horacio Quiroga y Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Manuel Mujica Láinez, Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Julio Cortázar.

Blas Matamoro sugiere que a partir de los años 30 ciertos «fantasmas» empiezan a frecuentar la literatura argentina pero ya no aquellos de la novela gótica, tampoco los de la ficción modernista propios de la narrativa de Lugones, ni los de la novela naturalista de Quiroga. En cambio, los narradores argentinos del decenio de los treinta heredan la posición del escritor modernista —que tiene una visión distinta del filisteo y percibe todo aquello que para la masa es extraordinario y está disimulado por la densa costra de lo cotidiano—pasada por la fugaz y conjetural experiencia de la vanguardia (Matamoro, 1991: 127). No es sencillo reconocer los motivos por los que la literatura fantástica tiene tal pregnancia en la Argentina (y también en el Uruguay, pues se trata más bien de una poética rioplatense) en relación con las escasas manifestaciones del género en otras partes del continente más inclinadas, si se quiere, al realismo mágico. Para comenzar a comprender el fenómeno de la excepcional proliferación de esta tradición genérica, Matamoro sugiere lo siguiente:

Podemos situarla como una respuesta del imaginario argentino a la crisis de 1929, la gran depresión y su parálisis consiguiente. La historia pierde prestigio y la realidad del realismo queda en entredicho. La práctica humana en el mundo se torna conjetural y ambigua. Dialécticamente lo exterior también se impregna de conjetura y ambigüedad [...] Se insiste en la soledad del argentino, en su actitud de espera y silencio, en su protesta inactiva frente a la realidad histórica del país, que le produce un vago malestar, precisamente, no histórico. Un mal metafísico que se

¹⁵ Uno de muchos ejemplos es el caso del relato policial «La bolsa de huesos» de Holmberg. Allí el protagonismo es de la frenología, una pseudociencia ya sin ninguna validez, que consistía en la determinación de rasgos psicológicos a partir del estudio de la forma del cráneo, la cabeza y las facciones.

piensa en términos de mito, de fatalidad telúrica o de esperanza irracional en un futuro mesiánico. (1991: 127-128)

4. HACIA LA ACTUALIDAD DEL GÉNERO: LO NEOFANTÁSTICO

El siglo XX va a desafiar la capacidad de supervivencia del género fantástico, que termina por demostrar que sus posibilidades no están agotadas todavía sino por el contrario dispuestas a complejizarse en sintonía con la complejidad que adquiere la noción de realidad. La aparición de la teoría de la relatividad de Einstein significó el inicio de un nuevo cambio de paradigma científico y filosófico pues, como nos recuerda Roas, «abolió la visión del tiempo y el espacio como conceptos universalmente válidos y percibidos en forma idéntica por todos los individuos: pasaron a ser concebidos como estructuras maleables cuya forma y modo de presentarse dependen de la posición y el movimiento del observador» (2011: 21).

Como hemos visto, para su funcionamiento la literatura fantástica no recrea al referente con la autonomía de otros tipos de ficciones. Mundo empírico, realidad objetiva, referente externo son modos de nombrar a un mismo todo del que lo fantástico, fundamentalmente desde el romanticismo, no puede desprenderse. A partir de aquí hay tantas realidades como observadores. Es decir que no solo se busca imitar un mundo que pensábamos inmutable y accesible para confrontarlo violentamente con un fenómeno que no puede ser explicado cuestionando así los límites del conocimiento del hombre sobre la realidad. Ya no se trata de imitar *eso* que está *allí* (como haría dibujar un croquis frente a un edificio). El arduo trabajo de la representación mimética es reemplazado por el de la construcción de un punto de vista desde el cual se erige una realidad empíricamente posible y aceptable pero parcial y limitada en la que prevalecen los vacíos, las fisuras, los espacios sin definir: las delicadas vías de acceso del mundo «otro», el de la fantasticidad. En este sentido son valiosas las palabras de David Conte:

Nuestra fascinación por las historias de terror (en cuanto atracción hacia lo que paraliza) representaría la necesidad de conocer o experimentar lo que nunca llega a constituirse como objeto de conocimiento, ya que sustrae la posibilidad misma del conocimiento en la inminencia de su peligro. Engulle los asideros de lo cotidiano remitiéndonos a la primitiva e inmemorial condición de nuestro desamparo (2013: 71).

Ahora que la realidad deja de ser una entidad ontológicamente estable y única, ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos y que ya no puede concebirse en un nivel absoluto, como un criterio definitivo o infalible (Roas, 2011: 22). Gracias a este cambio de paradigma se desbordan los límites de la exploración creativa y se enriquecen los procedimientos narrativos. El género comienza a ser

modulado por una muy vasta proliferación de textos que participan de él, por un lado adscribiendo a una tradición literaria que reconocen y validan, por el otro incorporando los materiales que esta nueva manera constructivista y subjetiva de pensar la realidad deja a su disposición.

Gracias a la lógica genérica de tipo genealógico en el nivel de genericidad autorial, hemos comprendido que los textos que participan de una determinada tradición genérica no necesariamente presentan identidad entre todas sus partes. El fantástico es un género que evoluciona en sus temas de igual manera que lo hace en sus procedimientos. Esto no quiere decir que el material no deba siempre ajustarse a una lógica de funcionamiento concreta que cuenta con su estructura de necesidades bastante delimitada. Bioy Casares en el «Prólogo» a la *Antología de literatura fantástica* de 1940 manifiesta lo siguiente:

No debe confundirse la posibilidad de un código general y permanente, con la posibilidad de leyes. Tal vez la Poética y la Retórica de Aristóteles no sean posibles; pero las leyes existen; escribir es, continuamente, descubrirlas o fracasar. Si estudiamos la sorpresa como efecto literario, o los argumentos, veremos cómo la literatura va transformando a los lectores y, en consecuencia, cómo éstos exigen una continua transformación de la literatura. Pedimos leyes para el cuento fantástico; pero ya veremos que no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos. Habrá que indagar las leyes generales para cada tipo de cuento y las leyes especiales para cada cuento. El escritor deberá, pues, considerar su trabajo como un problema que puede resolverse, en parte, por las leyes generales y preestablecidas, y, en parte, por leyes especiales que él debe descubrir y acatar (1981: 9-10).

Este fragmento es de gran interés en tanto que da cuenta de la existencia de dos «tipos» de leyes, unas que tienen que ver con lo que las convenciones tradicionales demuestran como especificidades genéricas estables—aquellas que *condicionan* la participación del texto en un corpus genérico— y un segundo tipo de leyes, que tiene que ver con lo que Schaeffer ha identificado como «modulación» genérica. Es decir, ese espacio abierto para la imaginación y la creatividad del artista cuando no se trata de perseguir la reduplicación genérica o la identidad total entre las partes que configuran el texto, sino de modularlo adhiriendo a ciertos requisitos genéricos ineludibles pero transformando otros.

Jaime Alazraki plantea que después de la evolución del género fantástico desde sus realizaciones en la novela gótica al fantástico tradicional de Hoffmann, Poe, Maupassant, y compañía, ocurre la multiplicación de «un nuevo tipo de ficciones en busca de su género» que difiere radicalmente de la concepción del fantástico del XIX. Se trata de narraciones que «contienen elementos fantásticos pero que no se proponen asaltarnos con ningún tipo de terror» (2001: 272). Alazraki llama a esta nueva poética «neofantástico» porque «a pesar de pivotar alrededor de un elemento fantástico, estos relatos se diferencian de sus abuelos del siglo XIX

por su visión, intención y su *modus operandi*» (2001: 276). Y ubica dentro de esta variación del género a autores como Kafka, Borges y Cortázar. Echemos un vistazo a lo que este último autor expone sobre el nuevo tipo de ficciones y su desprendimiento del fantástico tradicional:

Las huellas de escritores como Poe están innegablemente en los niveles más profundos de mis cuentos, y creo que sin «Ligeia», sin «La caída de la casa Usher», no hubiera tenido esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*. Pero algo me indicó desde el comienzo que el camino hacia esa otredad no estaba, en cuanto a la forma, en los trucos literarios de los cuales depende la literatura fantástica *tradicional* para su celebrado «pathos», que no se encontraba en la escenografía verbal que consiste en desorientar al lector desde el comienzo, condicionándolo con un clima mórbido para obligarlo a acceder dócilmente al misterio y al *miedo*... La irrupción de *lo otro* ocurre en mi caso de una manera marcadamente trivial y prosaica, sin advertencias premonitorias, tramas *ad hoc* y atmósferas apropiadas como en la literatura gótica o en los cuentos actuales de mala calidad... Así llegamos a un punto en que es posible reconocer mi idea de lo *fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto* que el predominante en la era de las novelas góticas y de los cuentos cuyos atributos eran los fantasmas, los lobo-humanos y los vampiros. (Cortázar en Alazraki, 2001: 273)

Después de estas palabras de Cortázar, proponemos avanzar prestando atención a esos puntos claves en los que Alazraki encuentra que ocurren las flexiones modernas y más actuales del género fantástico. Como ya se ha dicho estos puntos se corresponden con la visión, la intención y el *modus operandi*.

4.1. «Visión»

Según indica Alazraki lo neofantástico difiere por su «visión» del fantástico tradicional porque este último concibe la realidad como una entidad sólida e inmutable organizada por leyes universales. Y aunque busca violentar la solidez del mundo real imponiéndole un hecho que contradiga sus leyes, no llega a cuestionar el origen de la idea de realidad que recrea. Mientras que, en cambio, lo neofantástico se sirve entre otras cosas del movimiento en el paradigma que representó la teoría de la relatividad, para asumir el mundo real ya no como una existencia sólida y homogénea sino «como una máscara, un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica» (2001: 276). Es decir, la solidez reconoce su estatuto de convención y de ese reconocimiento se infiere que hay algo «otro» que las convenciones colectivas no contemplan. Sin embargo, la situación marginal o preterconvencional de lo otro no es motivo suficiente para impugnar su existencia. El neofantástico se ocupa de los «intersticios de sin razón» en la arquitectura del mundo, de los «momentos de insomnio del sueño de la razón» (Alazraki, 2001: 277).

En «Ulrica» de J.L. Borges, el narrador comienza diciendo: «mi relato será fiel a la realidad o, en todo caso, a mi recuerdo personal de la realidad, lo cual es lo mismo» (p.15). La

maestría de Borges consigue sintetizar en una frase lo expuesto en el párrafo anterior; eso identificado por Alazraki como el cambio en la visión que comporta el neofantástico en relación a la tradición genérica de la que proviene. Ahora la realidad no necesita corroborar su validez mediante la recreación de un referente extratextual universal y esto se debe a que la literatura fantástica ya no cree en la univocidad del referente porque ha comprendido que el referente tiene infinitas versiones, pues hay infinitas maneras de observarlo y por ende de representarlo. La búsqueda de la fidelidad a la realidad es una causa perdida porque, en definitiva, da igual cómo fueron los hechos objetivamente. Como Javier Otálora dice en «Ulrica» la forma que toman los hechos en el recuerdo es, al fin y al cabo, real para quien los atesora. Qué más da que el encuentro con esa mujer haya tenido lugar en el sueño si la conciencia ha tenido la capacidad de experimentarlo. Se acepta la realidad en su multiplicidad de versiones porque hay en ellas una dimensión simbólica que permite pensar más allá de lo empírico y, en cuanto a lo discursivo, más allá de la literalidad. Dice muy acertadamente Alfons Gregori i Gomis que «el valor epistemológico de lo significado, o sea, interpretado, no responde a un núcleo ontológico primordial, sino más bien a una ética en construcción experiencial» (2007: 217).

A partir del cuento de Schweblin titulado «Papá Noel duerme en casa» podremos comprender mejor cómo se comporta la transformación en la visión, en tanto que postula una realidad dependiente del observador, condicionada por el «punto de vista», teniendo en cuenta que decir «punto de vista» implica considerarlo en un sentido global pues involucra todo aquello que constituye al ser que observa y que lo diferencia de cualquier otro. Los hechos en «Papá Noel duerme en casa» son narrados por un niño. La interpretación de esos hechos es, por consiguiente, subjetiva y además limitada porque el niño no tiene las herramientas experienciales para evaluarlos completamente. Una madre con depresión, un padre agobiado por el estado de su mujer, una vecina que colabora en las tareas domésticas y en el cuidado del niño, y, finalmente un hombre—Papá Noel— que llega la noche de Navidad para terminar de desencadenar el conflicto, son observados por el niño cuya preocupación es el auto a control remoto que pidió de regalo.

El narrador habla de los otros personajes de acuerdo con su percepción del vínculo que mantienen con él. Pero, justamente, el vínculo entre los personajes más allá del niño, y el origen de las angustias que padecen, son informaciones indeterminadas que el lector debe reconstruir trasladando los hechos a un planteamiento adulto. Así, cuando el narrador cuenta que «Marcela [la vecina] y papá se hicieron muy amigos, y algunas noches papá se quedaba con ella en la casa de al lado, jugando al póquer, y a mamá y a mí nos costaba dormirnos sin él en la casa»

(p. 41), está exponiendo los hechos tal y como él los percibe; el lector, no obstante, sospechará que la relación que el padre mantiene con la vecina es, cuando menos, inusual. Prestemos ahora atención a las líneas finales del cuento. Lo que se narra allí tiene lugar durante la cena de Navidad:

El timbre sonó muchas veces seguidas, y entonces papá se cansó, fue hasta la puerta, la abrió, y vio que era Papá Noel. No era tan gordo como en la televisión y se lo veía cansado, no podía mantenerse de pie y se apoyaba un momento de un lado de la puerta, otro momento del otro.

—¿Qué quiere?—dijo papá.

—Soy Papá Noel—dijo Papá Noel.

—Y yo soy Blanca Nieves—dijo papá y le cerró la puerta.

Entonces mamá se levantó, corrió hasta la puerta, la abrió y Papá Noel todavía estaba ahí, tratando de sostenerse, y lo abrazó. A papá le agarró un ataque:

—¿Este es el tipo, Irene?—le gritó a mamá, y empezó a decir malas palabras y a tratar de separarlos.

Y mamá le dijo a Papá Noel:

—Bruno, no puedo vivir sin vos, me estoy muriendo.

Papá logró separarlos y le dio a Papá Noel una trompada y Papá Noel cayó para atrás y quedó seco sobre la entrada. Mamá empezó a gritar como loca. Yo estaba preocupado por lo que le estaba pasando a Papá Noel, y porque todo esto atrasaba lo del auto, aunque me alegraba ver a mamá otra vez en movimiento.

Papá le dijo a mamá que iba a matarlos a los dos y mamá le dijo que si él era tan feliz con su amiga por qué ella no podía ser amiga de Papá Noel, cosa que a mí me pareció lógica.

[...]

[mamá] Le dio a Papá Noel la mano, lo hizo entrar a la casa, se lo llevó a su cuarto y se encerró. Papá se quedó como congelado, y en cuanto reaccionó se dio cuenta de que yo todavía seguía ahí y me mandó furioso a la cama. Yo sabía que no estaba en condiciones de discutir; me fui al cuarto sin Navidad y sin regalo. Esperé acostado a que todo quedara en silencio, mirando nadar en las paredes el reflejo de los peces de plástico de mi velador. No tendría mi auto a control remoto, eso era clarísimo, pero Papá Noel dormía en casa esa noche y eso nos aseguraba a todos un año mucho mejor. (pp. 43-44)

Es posible que el lector se pregunte dónde está el elemento sobrenatural que nos permite considerar «Papá Noel duerme en casa» como relato fantástico. La respuesta no es del todo evidente. Podría decirse que lo sobrenatural aquí es la imaginación transformadora de una mirada infantil sobre una situación problemática entre adultos. En el mundo del niño el hombre que tocó el timbre *es* Papá Noel y no el amante de su madre. Es decir, que la historia trabaja con dos niveles paralelos de realidad: el del niño y el de los adultos (que también se espera sea el del lector), ambos perfectamente compatibles. El imposible —que sería la llegada de Papá Noel en el plano de realidad de los adultos— queda en el relato circunscripto a unas reglas y códigos que organizan y determinan lo que es real siempre desde la interpretación y observación del niño. La ingenuidad de la infancia no le permite al narrador acceder al conflicto entre sus padres, pero permite garantizarles a los hechos una condición de realidad que es legítima en tanto depende de quien la observa.

Es recurrente el uso del narrador infantil para organizar el relato en una dirección fantástica, pues permite prescindir de cualquier fenómeno sobrenatural para concentrar la atención, en cambio, en el desfase entre los acontecimientos «objetivos» y la forma en que han sido lingüísticamente elaborados por el punto de vista. El discurso es articulado por una entidad narrativa cuya percepción del mundo resulta antes que limitada, *desprejuiciada*. El narrador infantil suele ver los hechos con más precisión que el adulto porque no está preocupándose por establecer las interacciones causales que los motivan ni calculando las consecuencias de lo que observa. De manera que como técnica es increíblemente eficaz porque el relato del niño al hacer un registro pormenorizado de los detalles de los acontecimientos más que de los acontecimientos en sí— sin ningún tipo de «filtro» convencional—, permite al lector construir—a partir de los parámetros que rigen el «punto de vista adulto» — la red de acciones, intenciones y significaciones ausentes del discurso. Esa carencia de prejuicios epistemológicos puede significar para el lector una mayor complejidad inicial que, de quedar manifiesto en el texto que la voz narrante es infantil, disminuye pero a la vez todo lo anterior debe ser resignificado desde la nueva perspectiva. En la comprobación de las diferencias perceptuales e interpretativas entre una y otra visión, puede ocurrir la inquietud propia de lo neofantástico. Sobre la función del narrador ha dicho Campra:

Conocemos la historia en cuanto resultado de una narración. Ahora bien, ¿quién transmite esa historia, y a través de qué medios? Si la voz narrante engloba la totalidad de lo narrado, su credibilidad se convierte en condición preliminar de cualquier otro tipo de garantías: de la forma y naturaleza de esa voz puede depender la actitud del lector ante la materia fantástica del relato (2008: 81)

Silvina Ocampo implementó este recurso en muchos de sus excepcionales cuentos tratando temáticas incluso muy hostiles para la reflexión infantil (violencia, muerte, sexo, pederastia, etc.). Evidencia de esto son los relatos «La calle Sarandí», «Viaje olvidado», «Extraña visita» y «Cielo de claraboyas», entre muchos otros. En el último, por ejemplo, una niña observa a través de un cielorraso de vidrio lo que ocurre en el piso de arriba donde una institutriz asesina a golpes a la niña que educa. La hilaridad que despierta la ingenuidad del narrador, incrementa por este efecto tanto como el impacto trágico, pues el adulto va a conducir los significantes a un plano referencial en el que los hechos narrados adquieren dimensiones perturbadoras o muy graves:

El cordón de un zapato negro se desató, y fue una zancadilla sobre otro pie de la falda furiosa. Y de nuevo surgió una risa de pelo suelto, y la voz negra gritó, haciendo un pozo oscuro sobre el suelo: «¡Voy a matarte!». Y como un trueno que rompe un vidrio, se oyó el ruido de jarra de loza que se cae al suelo, volcando todo su contenido, derramándose densamente, lentamente, en silencio, un silencio profundo, como el que precede al llanto de un chico golpeado.

Despacito fue dibujándose en el vidrio una cabeza partida en dos, una cabeza donde florecían rulos de sangre atados con moños. La mancha se agrandaba. De una rotura del vidrio empezaron a caer anchas y espesas gotas petrificadas como soldaditos de lluvia sobre las baldosas del patio. Había un silencio inmenso; parecía que la casa entera se había trasladado al campo; los sillones hacían ruedas de silencio alrededor de las visitas del día anterior.

La falda volvió a volar en torno de la cabeza muerta: «¡Celestina, Celestina!», y un fierro golpeaba con ritmo de saltar a la cuerda. («Cielo de claraboyas» en *Viaje olvidado*)

El lector aunque se sitúa tras los ojos del niño, no pasará por alto ciertos detalles que no preocupan al narrador —simplemente porque no tiene todavía la capacidad de interpretarlos o, al menos, de reconocer su alcance— pero que representan el acceso al otro nivel de realidad que está en juego en el relato. Como nos recuerda Ceserani, los textos neofantásticos «mantienen los dos niveles de realidad en un mismo plano y con la misma carga de verosimilitud» (1999:179). La realidad empírica es la misma; la interpretación que se da en un nivel y en otro a los hechos difiere. En el desfase entre una y otra tiene lugar lo sobrenatural y el efecto ya no será el miedo o la inquietud, sino la ironía y hasta la risa, dos elementos que se volverán recurrentes en la poética del neofantástico. Tal y como señala Robert Escarpit:

La paradoja irónica, que es el primer paso del humor, se obtiene al poner súbitamente en contacto el mundo cotidiano con un mundo deliberadamente reducido al absurdo. La reducción al absurdo se obtiene por medio de la suspensión voluntaria de algo evidente acompañada de un comportamiento mental perfectamente normal y, especialmente, perfectamente lógico (en Desmeules, 1998: 49).

Otro caso de narrador infantil en *Pájaros en la boca y otros cuentos* es «Última vuelta», aunque el efecto allí es muy otro, pues lo extraño no se da a partir de la superposición de dos (o más) puntos de vista ante un mismo hecho, sino que —y casi de manera excepcional en esta colección— la historia ofrece una alternativa de interpretación asociada sí esta vez con un fenómeno puramente sobrenatural: el desdoblamiento del yo. Fenómeno a su vez muy explorado en la tradición literaria que nos interesa. Sin embargo, Schweblin nunca pone las cosas fáciles para el lector pues esta historia también admite creer que la voz infantil no es tal sino producto de la imaginación de una señora muy mayor. Mejor vayamos en orden.

En «Última vuelta» una niña describe en tiempo presente el juego con su hermana que está teniendo lugar en una calesita: «En la calesita, montamos nuestros caballos hasta el infinito, huimos de terribles amenazas y rescatamos de la muerte a animales en peligro. Si algo sale mal, si necesitamos duplicar nuestras fuerzas, chocamos los rubíes de nuestros anillos y una energía cósmica nos da superpoderes» (p.81). La niña dice que la madre las observa desde lejos aunque ahora no la ve, que también hay dos hermanos «sentados junto a una mujer muy vieja, que también [las] mira. Tiene un chal plateado, el pelo blanco y la piel oscura» (p. 81). El carrusel

termina la vuelta y se detiene. Las niñas deben bajar para que suban los otros niños que esperan su turno. Los hermanos se apresuran a subir y quieren los caballos que las niñas usaban. Dice la narradora que la calesita empieza a moverse y ella ha perdido de vista a su hermana: «tengo que bajar pero no la encuentro. Tampoco a mamá. La abuela de los hermanos camina hacia mí y me hace un gesto para ayudarme a saltar» (p.82). En este punto ocurre la intromisión del fenómeno —siempre desconocido— que va a transformar el devenir de la historia tanto como la idea de los hechos que el lector había podido construir a partir de la información explícita en el discurso. Prestemos mucha atención, fundamentalmente porque la operación es sutil, a lo que va a ocurrir:

[La abuela de los hermanos] Me toma de los dedos. Está helada y es tan flaca que es como si le tocara los huesos. La calesita sigue girando. Me tiro y tropezamos. Caigo al piso de tierra y *creo* que ella cae conmigo. Trato de levantarme pero no puedo. *Algo pasa*. Siento un dolor profundo, en todo el cuerpo, algo que se comprime, o se aplasta, algo muy delicado. [...] Entonces los hermanos aparecen por la derecha, dos soldados erguidos sobre los corceles. Cuando el mayor me ve me señala asustado y empiezan a bajar. Algunos padres se acercan y me ayudan a incorporarme. Les cuesta levantarme, me mueven con cuidado. Entre varios me acompañan hasta un banco. El mayor de los hermanos me acaricia el pelo y acomoda sobre mis hombros *un chal*, el menor se sienta a mi lado y me mira asustado. *Descubro el anillo, el rubí brillante* en mi piel vieja y oscura, y me quedo así, inmóvil, los dedos sobre los huesos de las rodillas, atenta al movimiento de los caballos vacíos. Que suben y bajan. Suben y bajan. Y detrás, infinitas, las praderas verdes que me separan del castillo.¹⁶ (pp. 82-83)

El relato, que es muy breve, concluye en esa última frase. La retórica, como sucede siempre o casi siempre en el género fantástico, se transforma cuando entra en escena el fenómeno sobrenatural, volviéndose imprecisa, denotando la imposibilidad de describir aquello que experimenta quien narra u observa. Pues como ha dicho Bellemin-Noël el «objeto o momento central de la aventura, es por definición *indescriptible*. Una representación irrepresentable. Sin embargo, el relato se ve obligado a ponerlo en escena. Una retórica particular se pone, entonces, en funcionamiento para evocarlo, para sugerirlo, para imponer su “presencia” mediante las palabras, y más allá de estas» (2001: 111). Todo el discurso entonces, a partir de este momento, se torna vago y confuso y la «verdad» del acontecimiento queda velada, se vuelve un «vacío» de información. No obstante, hay algunos motivos dispuestos con precisión al inicio y al final del relato¹⁷ —el anillo de rubí, el chal— que guían la interpretación al menos hacia una certeza: que la niña y la vieja son *desde algún momento* la misma persona. Más allá de que

¹⁶ Todas las cursivas son mías.

¹⁷ Esta maniobra reafirma aquello dicho por Borges de que todo motivo en literatura fantástica es de proyección ulterior.

desconozcamos qué tipo de interacción está teniendo lugar entre la realidad intratextual y la esencia del fenómeno sobrenatural.

Pues como ya anticipábamos quedamos frente a dos alternativas de interpretación. Una de ellas desmonta la certeza inicial de que la voz narrante es la de una niña y sugiere que todo tiene lugar en la imaginación de esa señora muy mayor que lo observa todo desde el banco con nostalgia, rememorando quizás un episodio de su infancia, intentando recuperar la sensación de esa experiencia feliz. Un procedimiento así nos recuerda, si de establecer afinidades se trata, al magnífico relato de Borges «El sur» en el que Dahlmann, un hombre que está al borde de la muerte en un hospital por una septicemia grave imagina la muerte heroica, en un duelo a cuchillo que hubiese deseado tener.

La otra alternativa es, digamos, algo más tradicionalmente fantástica porque supondría la transformación de la niña en vieja al momento de la caída. Un desdoblamiento del yo a la manera de «Lejana» de Cortázar en donde Alina Reyes convencida de tener una alter ego *clochard* en Budapest, la busca y al momento del abrazo que corona el encuentro, ocurre un intercambio de almas y consciencias que se nos presenta así:

A Alina le dolió el cierre de la cartera que la fuerza del abrazo le clavaba entre los senos con una laceración dulce, sostenible. Ceñía a la mujer delgadísima, sintiéndola entera y absoluta dentro de su abrazo, con un crecer de felicidad igual a un himno, a un soltarse de palomas, al río cantando. Cerró los ojos en la fusión total, rehuyendo las sensaciones de fuera, la luz crepuscular; repentinamente tan cansada, pero segura de su victoria, sin celebrarlo por tan suyo y por fin. Le pareció que dulcemente una de las dos lloraba. Debía ser ella porque sintió mojadas las mejillas, y el pómulos mismo doliéndole como si tuviera allí un golpe. También el cuello, y de pronto los hombros, agobiados por fatigas incontables. Al abrir los ojos (tal vez gritaba ya) vio que se habían separado. Ahora sí gritó. De frío, porque la nieve le estaba entrando por los zapatos rotos, porque yéndose camino de la plaza iba Alina Reyes lindísima en su sastre gris, el pelo un poco suelto contra el viento, sin dar vuelta la cara y yéndose. (pp. 48-49)

Ahora corre por cuenta del lector considerar la similitud de los citados pasajes finales de «Última vuelta» y «Lejana» como una mera casualidad literaria o bien como un muy claro ejemplo del diálogo propio de la genericidad hipertextual.

4.2. «Intención»

Pasemos a continuación al segundo de los factores que distingue al neofantástico del fantástico tradicional. En lo que respecta a la «intención», Alazraki comenta lo siguiente:

El empeño del relato fantástico dirigido a provocar un miedo en el lector, un terror durante el cual trastabillan sus supuestos lógicos, no se da en el cuento neofantástico. Ni «La Biblioteca de Babel», ni «La metamorfosis» ni «Bestiario» nos producen miedo o temor. Una perplejidad o inquietud sí, por lo insólito de las situaciones narradas, pero su intención es muy otra, Son en su mayor parte, metáforas que buscan expresar atisbos, entrevisiones o intersticios de sinrazón que

escapan o se resisten al lenguaje de la comunicación, que no caben en las celdillas construidas por la razón, que va a contrapelo del sistema conceptual o científico con que nos manejamos a diario. (2001: 277)

Rosalba Campra se adhiere a lo expuesto al entrever una dimensión simbólica más allá de lo dicho (o lo no dicho) en un relato neofantástico. «Lo que se muestra es apariencia (¿símbolo?) de otra cosa, que el lector se siente estimulado (tal vez obligado) a descubrir» (2008: 135). A esta dimensión simbólica Alazraki la define como «metáfora epistemológica»: aquello que alude a una realidad segunda que se resiste a ser nombrada por el lenguaje de la comunicación, o más precisamente «esas imágenes del relato neofantástico que no son “complementos” al conocimiento científico sino alternativas, modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje científico, una óptica que ve donde nuestra visión falla» (2001: 278).

Analicemos a continuación «Mujeres desesperadas», un relato con leve toque feminista. Las mujeres, justo después de sus bodas, son abandonadas por sus maridos en un baño de damas en medio de la carretera. Permanecen todas juntas escondidas en el campo, lamentándose y agredándose entre ellas. Leamos el comienzo del relato:

Al asomarse a la ruta, Felicidad comprende su destino. Él no la ha esperado y, como si el pasado fuese tangible, ella cree ver en el horizonte el débil reflejo rojizo de las luces traseras del auto. En la oscuridad llana del campo solo hay desilusión, un vestido de novia, y un baño en el que no debió haber tardado tanto.

Sentada sobre una piedra junto a la puerta, quita del bordado del vestido los granitos de arroz. No llora todavía, sino que queda absorta en un shock de abandono, corrige los pliegues del vestido, analiza sus uñas y contempla, como quien espera el regreso, la ruta por la que él se ha alejado.

—No vuelven—dice Nené, y Felicidad grita por el susto—. La ruta es una mierda. (p. 45)

Nené, advierte a Felicidad que nunca vuelven, que no espere. Y le dice que hay también en ese campo otras mujeres abandonadas por sus maridos en las mismas circunstancias. Mujeres que solo lloran, noche tras noche. Felicidad llora y Nené que parece ya no sufrir por el abandono, se enfada y se aleja. Felicidad la sigue campo adentro y se produce la intervención de las otras mujeres:

Felicidad deja de llorar y traga lo que podrían ser los comienzos de nuevos brotes de pena. Hay un momento de silencio en el que Nené no siente alivio sino que, aún más afligida y nerviosa que antes, dice:

—Bueno, ahora escuche. ¿Lo siente?—Nené mira hacia el campo negro.

Felicidad hace silencio y se concentra, pero no logra escuchar nada. Nené niega con reprobación.

—Es que lloró demasiado, tiene que esperar a que se le acostumbre el oído.

Felicidad mira hacia el campo y tuerce un poco la cabeza.

—Lloran...—dice Felicidad, en voz baja y casi con vergüenza.

—Sí. Lloran. ¡Sí, lloran! ¡Lloran toda la maldita noche!—Nené señala su rostro—: ¿No me ves la cara? ¿Cuándo dormimos? ¡Nunca! Lo único que hacemos es oírlas todas las malditas noches. Y no lo vamos a soportar más, ¿se entiende?

Felicidad la mira asustada. En el campo, voces y llantos de mujeres quejumbrosas repiten los nombres de sus maridos.

—¡Y todas lloran!—dice Nené.

Entonces las voces gritan:

—Psicótica.

—Desgraciada, insensible.

Y otras se suman:

—Dejanos llorar, histérica.

Nené mira furiosa hacia todos lados, grita al campo:

—¿Y qué [sic] hay de nosotras, mariconas..? ¿Qué hay de las que hace más de cuarenta años que estamos acá, también abandonadas, y tenemos que escuchar sus estúpidas penitas todas las malditas noches?, ¿eh? ¿Qué hay? (pp. 47-48)

Los gritos de las mujeres en el campo se multiplican y son «cada vez menos amistosos» (p. 48). Nené ya está muy cansada, como si verdaderamente estuviese allí hace cuarenta años. Las agresiones por su edad y su aspecto físico brotan de la oscuridad. Otro auto a lo lejos abandona a otra mujer en la carretera. Nada parece poder hacerse para evitarlo. Es una «vieja» que permanece con Nené y Felicidad mientras la hostilidad de las otras mujeres es cada vez mayor y comienzan a agredirlas físicamente. Otro auto se detiene en la carretera. Nené, Felicidad, y «la vieja» corren hacia el coche. Esta vez no es la mujer la que baja del auto, sino el hombre. Las otras tres aprovechan para subirse. «Desde el auto se escuchan los gritos de las mujeres y frente a ellas permanece, despegada de la oscuridad por las luces del auto, la figura aterrada e inmóvil de un hombre que ya no piensa en lo mismo que pensaba hace un rato» (p. 52), las tres mujeres más la que venía en el coche arrancan a toda marcha mientras las abandonadas del campo se abalanzan sobre el hombre. En la ruta comienzan a vislumbrarse a lo lejos luces de muchos coches que se acercan a toda velocidad:

—Se arrepintieron—dice Felicidad—. Son ellos, ¡vuelven a buscarnos!

—No—dice Nené.

Enciende un cigarrillo y después, soltando el humo, agrega:

—Son ellos. Pero vuelven por él. (p. 53)

Así finaliza el relato a la vez que comienza el trabajo del lector de reconstruir el sentido del texto. Si hemos dedicado demasiadas líneas a reproducir la trama es porque consideramos que este es un caso paradigmático para poner en escena la motivación simbólica y metafórica de la que hablan Campra y Alazraki. Pues no hay ningún elemento sobrenatural *per se* en esta historia, sino una situación global insólita, imposible, en la que no puede estar el sentido último del texto. Si nos fijamos el sentido por encima de la situación imposible damos con mujeres abandonadas que se abalanzan sobre otras mujeres hasta que pueden atacar a un hombre (como

en venganza) y luego otros hombres acuden para ayudarlo: abandono sistemático, guerra de sexos, agresividad entre las mujeres, camaradería entre los hombres, etc. Detrás del planteamiento fantástico hay algún mensaje trascendente. Desentrañarlo, no es tarea sencilla. En este tipo de relatos el significado suele estar radicado en lo no dicho tanto más que en lo dicho: «el texto se calla, pero ese silencio o ausencia es, frecuentemente, su más poderosa declaración» (Alazraki, 2001: 278-279). Esto quiere decir que el trabajo hermenéutico va a depender en gran medida de las competencias de cada lector pues hay una «opacidad» y una «deliberada ambigüedad» en algunas de las metáforas que es preciso significar.

Por eso la problemática se sitúa de entrada en el campo refigurativo, es decir: en el ámbito de la recepción. En este sentido, no estará de más recordar la célebre distinción que planteó Jan Mukarovsky, la figura principal de la Escuela de Praga, entre la obra como *artefacto*¹⁸ y la obra como *objeto estético*¹⁹. Esta distinción permite reconocer la importancia del contexto socio-cultural —en tanto fenómeno cambiante— en el proceso de significación de una obra, pues condiciona su recepción e interpretación. Con esto, Mukarovsky nos enseña que la valoración estética de las obras es siempre variable, es decir que un mismo artefacto puede convertirse en distintos objetos estéticos según cuáles sean las circunstancias de la recepción. Es sabido que Mukarovsky estuvo influido por las ideas del fenomenólogo polaco Roman Ingarden, principal precursor de la Estética de la Recepción en lo referente a las cuestiones hermenéuticas.

Ingarden plantea que hay en toda obra literaria *puntos de indeterminación* que exigen del lector una participación activa en la construcción del sentido. Pues esos vacíos o puntos de indeterminación deberán ser *concretizados* a partir de las objetividades inherentes al texto pero también, y esto será indispensable, desde la subjetividad particular de cada lector. Lo que en el fondo venía a demostrar este enfoque fenomenológico es que ninguna interpretación es el resultado objetivo de un gesto neutro con el que se hace emerger el sentido único de una obra, sino una especie de negociación entre lo que la obra ofrece y lo que el lector aporta. Si cada lector o espectador de arte rellena la indeterminación a su manera, a partir de su competencia (literaria o artística), y de sus experiencias vivenciales, y de sus prejuicios culturales, etc., se entiende que un mismo artefacto sea convertido en distintos objetos estéticos. Pero lo importante es entender que la interpretación final, el objeto estético resultante, dirá tanto de la obra como de su receptor.

A partir de esto avancemos un poco más en la lectura del corpus. Prestemos ahora atención a «En la estepa», la historia de una pareja, Ana y Pol, que vive en la estepa y todas las noches salen

¹⁸ Mero significante al que se debe dar algún significado.

¹⁹ Cuando al artefacto ha sido ya interpretado y, por lo tanto, provisto de significado.

a intentar «cazar» lo que sospechamos es un niño. Ana está obsesionada con la fertilidad y pareciera que encontrar «uno» en la estepa no es sencillo:

Hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas son confiables, así que apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos.

[...]

Oscurece tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalles que pueda corregirse, que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro. (p.159)

De qué criatura se trata, eso no lo sabemos. Schweblin deja ciertas marcas que conducen al lector a pensar que se trata de un niño aunque desconocemos el motivo por el cual los niños están desperdigados por la estepa ni sabemos por qué resulta tan difícil tener uno propio. Ana dice sobre ellos: «Siempre me pregunté cómo serán realmente. Algunas veces conversamos sobre esto. Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes» (p.160). Un día Pol conoce a otra pareja que dice haber «encontrado al suyo» hace poco tiempo atrás. Se reúnen esa noche a cenar en casa de los nuevos amigos y Ana está muy emocionada por ver a la criatura: «Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad. Pero la conversación se alarga en puntos tontos» (p.162). Durante la cena tiene lugar una conversación en la que se cuela un detalle extraño respecto del ritual de búsqueda:

Mientras ellos conversan nosotras descubrimos que tenemos vidas similares. Nabel me pide consejos sobre las plantas y así yo me animo y hablo sobre las recetas para la fertilidad. Lo traigo a cuenta como algo gracioso, una ocurrencia, pero Nabel enseguida se interesa y descubro que ella también practicó algunas.

—¿Y las salidas? ¿Las cacerías nocturnas? —digo riéndome— ¿Los guantes, las mochilas?

Nabel se queda un segundo en silencio, sorprendida, y después se echa a reír conmigo.

—¡Y las linternas—dice ella y se agarra la panza—, con esas pilas que no duran nada!

Y yo, casi llorando:

—¡Y las redes! ¡La red de Pol!

—¡Y la de Arnol!—dice ella—. ¡No puedo explicarte!

Ellos dejan de hablar: Arnol mira a Nabel, parece sorprendido. Ella no se ha dado cuenta todavía: se dobla en un ataque de risa, golpea la mesa dos veces con la palma de la mano; trata de decir algo más pero apenas puede respirar. La miro divertida, lo miro a Pol, quiero comprobar que también la está pasando bien, y entonces Nabel toma aire y llorando de risa dice:

—Y la escopeta—vuelve a golpear la mesa—, ¡por Dios, Arnol! ¡Si solo dejaras de disparar! Lo habríamos encontrado mucho más rápido...

Arnol mira a Nabel, de pronto parece furioso y larga una risa falsa, exagerada. Pol ya no se ríe. Arnol levanta los hombros resignados, buscando en Pol algo de complicidad. Después hace el gesto de apuntar con una escopeta y dispara. Nabel lo imita. Lo hacen una vez más apuntándose uno al otro, un poco más calmados, hasta que dejan de reír.

—Ay...Por favor...—dice Arnol y acerca la fuente para ofrecer más carne—, por fin gente con quien compartir toda esta cosa...¿Alguien quiere más? (pp.163-164)

Ahora Pol pregunta si pueden verlo, pero la respuesta es una negativa con la excusa de que está durmiendo. Así es que Pol pide permiso para pasar al baño y ante la distracción de los dueños de casa se cuela en la habitación en la que está durmiendo. Ana lo sigue con la mirada, expectante. Se oye un golpe, luego otros y un grito de Pol. Arnol toma un rifle y corre a la habitación, «Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro. Arnol va directo hacia él y Pol reacciona, lo golpea para quitarle el rifle» (p.165) y se dirige hacia Ana. Salen los dos de la casa precipitadamente y suben al coche. Arnol corre tras ellos. El relato finaliza así:

Ya en la ruta andamos un rato en silencio, tratando de calmarnos. Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos. Pronto nos acercamos a nuestra casa a toda velocidad y a toda velocidad nos alejamos. Toco su hombro pensando en detenerlo, pero él respira agitado; las manos tensas aferradas al volante. Mira hacia los lados el campo negro, y hacia atrás por el espejo retrovisor. Deberíamos bajar la velocidad, podríamos matarnos si un animal llega a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera, aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad. (p. 166)

El relato «En la estepa» muestra con claridad cómo funcionan los silencios del texto, los puntos de indeterminación para producir la perturbación del lector. Al principio, lo poco que se dice sobre «ellos», conduce a pensar que se trata de niños. Las mínimas descripciones de «la vida en la estepa» podrían sugerir que se trata de un futuro apocalíptico, de una realidad similar a la conocida pero con alguna modificación, en la que las mujeres han dejado de ser fértiles y que hay niños abandonados o huérfanos circulando por ahí. El detalle de la escopeta funciona como marca autorial para redirigir al lector hacia la extrañeza ¿escopetas para capturar a un niño? Y finalmente, las agresiones sufridas por Pol, y el horror por lo que ha visto, terminan por desconcertar al lector que no cuenta con la información suficiente para llegar a una conclusión sobre la naturaleza de la criatura. Cada cual, como se dijo, va a rellenar los espacios vacíos—concretizar— a partir de su subjetividad. Habrá acuerdo en que se trata de un ser extraño o salvaje pero las herramientas para delimitarlo no están dadas en el texto, es precisa la colaboración del lector. Como asegura Campra «la indeterminación o la distorsión del significante provocan un efecto sobre el nivel semántico» (2008: 178).

El texto nos quita la seguridad de rellenar a partir de sí mismo los lugares de indeterminación. Proliferan pronombres que no pueden cumplir función anafórica en el discurso pues el sustantivo al que reemplazan no ha sido nunca nombrado. De la siguiente manera se introduce en la trama por primera vez *eso* sin nombre que buscan: «que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro».

El problema es que no sabemos de qué habla la narradora cuando habla de *ellos*: es un sujeto tácito en la sintaxis del relato. Lo mismo ocurre con los clíticos desplegados a lo largo de toda la narración que no sabemos a qué remiten: «¿Lo viste?», «cómo lo agarraron», «al fin voy a poder verlo, alzarlo», «Lo tienen, lo tienen y es hermoso», «Queremos verlo», «Lo vemos dormido». Como sabemos los pronombres y deícticos son significantes vacíos porque necesitan de un contexto que especifique el referente para poder recuperarlos. Cuando el texto está repleto de pronombres cuyo referente no podemos determinar desde los elementos textuales se produce uno o unos vacíos que, en la literatura fantástica, no están allí por decisión aleatoria sino que obligan al lector a participar en la construcción del significado: «la indeterminación se convierte en un artificio para poner en marcha la imaginación del lector» (Roas, 2011: 132). Lo fantástico en este relato entonces tiene que ver con la incapacidad de acceder a la comprensión del fenómeno que se narra. Campa dice al respecto:

El cuento fantástico que instaura el terror gracias a sus propios vacíos juega en cambio con un terror no exorcizable. Aquella mínima seguridad tiende a ser suplantada por la ausencia de un enemigo. No hay lucha, sino la imposibilidad de explicación de algo que ni siquiera se sabe si ha ocurrido o no. El mundo puede ser enteramente natural, inscribirse en un sistema de realidad identificable, y sin embargo escapar a la comprensión. El héroe fantástico ya no puede combatir, se enfrenta con una forma de la nada. Un puro punto interrogativo: mucho más inquietante, más fantástico, hoy, que una legión de fantasmas. (2008: 136-137)

«En la estepa» nos recuerda el relato de Borges «*There are more things*», en el que un forastero extraño se instala a vivir en la casa del difunto tío del narrador. Del forastero solo conocemos el nombre y las extrañas maniobras que lleva a cabo en La Casa Colorada. Algún personaje menciona que se trata de un «loco». Finalmente, cuando el narrador se decide a develar el misterio entrando en la casa, conseguimos más pistas sobre su apariencia física que nada tiene que ver con la humana, pero llegado el momento sorpresivo del encuentro el cuento concluye y el lector solo podrá quedarse con la incertidumbre pues al igual que «En la estepa» no se llega a decir nada concreto sobre la naturaleza del personaje extraño:

¿Cómo sería el habitante? ¿Qué podía buscar en este planeta, no menos atroz para él que él para nosotros? ¿Desde qué secretas regiones de la astronomía o del tiempo, desde qué antiguo y ahora incalculable crepúsculo, habría alcanzado este arrabal sudamericano y esta precisa noche? Me sentí un intruso en el caos. Afuera había cesado la lluvia. Miré el reloj y vi con asombro que eran casi las dos. Dejé la luz prendida y acometí cautelosamente el descenso. Bajar por donde había subido no era imposible. Bajar antes que el habitante volviera. Conjeturé que no había cerrado las dos puertas porque no sabía hacerlo. Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos. (p. 45)

4.3. «*Modus operandi*»

Al último de los indicadores de la transición del fantástico tradicional al neofantástico, Alazraki lo identifica como «*modus operandi*» o mecánica de la narración. Y distingue en este punto la manera de construir la atmósfera que da lugar a lo sobrenatural en uno y otro caso. «La narración fantástica asume la causalidad del mundo, reproduce la realidad cotidiana tal como la conocemos en el comercio de la vida y monta una maquinaria narrativa que gradual y sutilmente la socava hasta ese momento en que esa misma causalidad de la que se partió, cede y ocurre o pareciera que va a ocurrir, lo imposible» (Alazraki, 2001: 279). El neofantástico, en cambio, «prescinde de los bastidores y utilería que contribuyen a la atmósfera o pathos necesaria para esa rajadura final» (2001: 279) lo sobrenatural se inmiscuye en el mundo ficcional sin violencia, sin un impacto desestabilizador del orden. Esta cuestión tiene mucho que ver con lo que ya hemos reflexionado a partir de las apreciaciones sobre la construcción del espacio ficcional de Bioy Casares en el «Prólogo» a la *Antología de literatura fantástica*. Alazraki agrega que «mientras el cuento fantástico se mueve en el plano de la literalidad, de los hechos históricos del argumento [...] el relato neofantástico alude a sentidos oblicuos o metafóricos o figurativos» (2001: 279-280). A esto que confirma algo de lo ya dicho sobre la tarea interpretativa del lector frente a un significado no literal, no evidente, quisiéramos vincularlo —en cuanto *modus operandi*— con la sintaxis de lo fantástico que Campra sintetiza así: «Agotada, o por lo menos desgastada la capacidad de escándalo y desasosiego del tema fantástico, la transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos.» (2008: 136)

Esto nos conduce nuevamente a considerar que la retórica de lo neofantástico se vale menos de temas inquietantes que de las ausencias de nexos lógicos y causales de las lagunas de información, del desfasaje de significantes y referentes, de la ambigüedad en el nivel proposicional, de los puntos de indeterminación, etc. Lo sobrenatural en muchos casos no se hace presente semánticamente en el texto, sino que emerge hacia el final cuando el lector percibe la imposibilidad de comprender el significado global. Como sugiere Campra, «su manifestación puede rastrearse fundamentalmente en el nivel sintáctico: la aparición del fantasma ha sido sustituida con la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad» (2008: 136). Se trata de provocar la inquietud poniendo en cuestión la destreza interpretativa del receptor que debe ir «más allá» a la vez que cuenta con la libertad de concretizar los vacíos según su experiencia y su competencia. La perturbación radica en lo inaccesible del significado.

«El cavador» es un relato que hace bandera a la indeterminación. La información elidida supera ampliamente a la disponible de tal modo que el lector, para reconstruir el significado, necesariamente tendrá que sacar a escena su propia imaginación. Un narrador autodiegético comienza el relato diciendo que «necesitaba descansar, así que alquil[ó] una casona en un pueblo de la costa, lejos de la ciudad» (p.55). Al llegar, se encuentra con un hombre que cava un pozo en la propiedad. El cavador se muestra solícito como si trabajase para él:

—¿Es usted?

Retrocedí asustado.

—¿Es usted, don?— Un hombre se incorporó con dificultad—. No desperdicié ni un solo día, eh...Se lo juro por mi mismísima madre...

Hablaba apurado; estiró las arrugas de la ropa y se acomodó el pelo.

—Pasa que justo anoche...Imagínese, don, que estando tan cerca no iba a dejar las cosas para el otro día. Venga, Venga—dijo, y se metió en un pozo que había entre los yuyales, a solo un paso de donde nos encontrábamos.

Me agaché y asomé la cabeza. El agujero medía más de un metro de diámetro y adentro no se alcanzaba a ver nada. ¿Para quién trabajaría un obrero que no reconocía ni a su propio capataz? ¿Qué andaría buscando para cavar tan profundo? (p. 55)

Ante la confusión y para evitar la confrontación, el narrador opta por seguirle la corriente al cavador que se muestra muy comprometido con el trabajo, y de quien, al parecer, se ha convertido en empleador desde el momento en que llegó a la casa. El trabajo en el agujero pareciera ser parte de un plan que el narrador debería conocer pero, al igual que el lector, desconoce; el incumplimiento del plan o «cualquier cosa que pase», dice el cavador, será «terrible». El narrador va una tarde a una tienda del pueblo y mientras envuelve el paquete el empleado le pregunta:

—¿Y cómo va su cavador?

Me quedé unos segundos en silencio, esperando quizá que algún otro contestara.

—¿Mi cavador?

Me alcanzó la bolsa. Le extendí el dinero y miré al hombre, extrañado; antes de irme no pude evitar preguntarle:

—¿Cómo sabe del cavador?

—¿Qué cómo sé del cavador?— dijo, como si no me comprendiese. (p. 57)

En este punto, empezamos a reconocer que los personajes parecen comprender la lógica de la realidad montada por la ficción. Una realidad que por algún motivo presupone la necesidad de que cada cual tenga su cavador trabajando en un agujero con una finalidad que resulta obvia para todos, salvo para el narrador forastero que desconoce la lógica de los hechos tanto como el lector. Sin embargo, el narrador, se pliega al juego y comienza a participar de esa lógica. Incluso, una tarde —luego de estar juntos en la playa— que el cavador no aparece, el narrador se asoma en el agujero y los bordes de lo que era un prolijo trabajo se desmoronan hacia el

interior, luego dice: «Me puse de pie y observé el desastre. Miré con miedo a mi alrededor, el cavador no se veía por ningún lado. Se me ocurrió que podría arreglar los bordes con un poco de tierra húmeda, aunque necesitaría una pala y algo de agua.» (p.58) Entra en la casa para buscar herramientas, encuentra una pequeña pala de jardinería y al salir se ve «frente a frente con el cavador», y como en un acto reflejo esconde la pala detrás del cuerpo. El cavador que por primera vez lo mira con desconfianza le dice que tienen un problema porque alguien más ha estado cavando y así se desata el diálogo final:

—¿Alguien más? ¿Está seguro?

—Conozco el trabajo. Alguien ha estado cavando.

—¿Y usted dónde estaba?

—Afilaba la pala.

—Bueno—dije, tratando de ser terminante—, usted cave cuanto pueda y no vuelva a dispersarse. Yo vigilo los alrededores.

Vaciló. Se alejó algunos pasos pero al fin se detuvo y me miró. Distraído, yo había dejado caer mi brazo y la pala colgaba junto a mis piernas.

—¿Va a cavar, don?

Instintivamente oculté la pala. Él parecía no reconocer en mí al hombre que yo había sido para él hasta un momento antes.

—¿Va a cavar?— insistió.

—Lo ayudo. Usted cava un rato y yo sigo cuando se cansa.

—El pozo es suyo—dijo—, usted no puede cavar.

Entonces el cavador levantó la pala y, mirándome a los ojos, volvió a clavarla en la tierra. (p. 59)

La tensión de la incertidumbre, hacia el final alcanza el punto álgido. Es que pareciera que en esta cuestión de los pozos y los cavadores hay leyes y reglas que indican que el dueño del pozo no puede cavar y posiblemente existan otras. Sucede que como lectores no sabemos cuál es el objetivo del plan, entonces la poca información que brinda el relato puede ser dirigida hacia múltiples hipótesis. Al final no entendemos quién es el narrador, ni por qué le sigue el juego al cavador. Desconocemos quién es el cavador, por qué cava el pozo, y por qué no puede dejar cavar al dueño del pozo. Se produce entonces el «vértigo de la no significación». El lector hará un esfuerzo por comprender, por volver atrás y verificar si dejó escapar algún detalle que explique la causalidad de los hechos. Pero el detalle no está. La ilación causal ha adoptado la forma del silencio o la elipsis. «En el momento culminante de la narración, cuando la tensión del lector es alta [...] se impone en la escritura lo no dicho» (Ceserani, 1999: 109). Las secuencias tienen lugar pero desconocemos el vínculo de continuidad que las motiva y, como sugiere Bessière, «el silencio del relato nutre la proliferación de preguntas» (en Ceserani, 1999: 109): este es el efecto del procedimiento de elipsis. Justamente en las indeterminaciones originadas en el nivel sintáctico, está la perturbación; el temor ante lo absurdo, ante un acceso restringido a la verdad.

5. UN DIÁLOGO INFINITO: REFLEXIONES PARA UNA GENERICIDAD HIPERTEXTUAL

5.1. El sentido de lo absurdo y lo insólito. Kafka y el neofantástico

Es cierto que, en lo que lleva recorrido esta investigación, se han utilizado en varias oportunidades las palabras absurdo e insólito para referir a ciertos temas de algunos de los relatos estudiados. Con Kafka, representante indiscutido de la modernidad literaria, se inicia una nueva modulación de lo fantástico que aún alimenta las manifestaciones más actuales del género. Las marcas hipertextuales que reconocemos en Schweblin dan cuenta de este diálogo y para reconocerlo es preciso revisar las implicancias que estas nociones de lo absurdo, lo insólito, lo inaudito tienen en la «fantasticidad».

En *La metamorfosis* de Kafka, como ya señaló Todorov en la *Introducción a la literatura fantástica*, lo imposible es experimentado de otra manera pues «lo más sorprendente es precisamente la falta de sorpresa ante este acontecimiento inaudito» (2003: 134) y además «el acontecimiento extraño o sobrenatural ya no produce vacilación pues el mundo descrito es totalmente extraño, tan anormal como el acontecimiento al cual sirve de fondo» (2003: 136). Es a raíz de estas particularidades, que Todorov anuncia el final de la literatura fantástica por reemplazo del psicoanálisis. Sin embargo, hoy sabemos que esta literatura no solo permanece viva sino que Kafka sentó precedente para la revitalización del género y dio los primeros pasos en la exploración de un territorio que posteriormente fue bautizado como «lo neofantástico».

El hecho de que la transformación de Gregorio Samsa en insecto sea asumida sin sorpresa por él mismo y por la familia, indica al lector que la realidad recreada en la ficción no ha entrado en conflicto con otro estatuto de realidad, no ocurre transgresión alguna de límites contradictorios. Por el contrario, todo funciona en un mismo orden de cosas en tanto «no se produce ese conflicto entre órdenes, porque todo entraría dentro del mismo nivel de realidad (o de ficcionalidad): asumimos todo lo narrado dentro de un mismo código de verosimilitud interna. La lógica del texto no se rompe» (Roas, 2011: 153). La convivencia, entonces, no problemática dentro de la ficción trastoca la concepción tradicional del fantástico que busca reproducir fielmente el mundo conocido para cuestionar los modelos culturales que rigen el ideal de realidad. La variante neofantástica pretende ir más allá del significado literal y el trabajo de interpretar la dimensión metafórica de lo que se cuenta corre por cuenta del lector. Allí reside la perturbación o la inquietud como «efecto», en tanto el receptor reconoce que hay un mensaje «más allá», codificado en símbolos y silencios. Campa desarrolla esta idea muy claramente:

Así es como el relato fantástico crea otras formas de duda; una duda que la organización del relato mismo contagia o impone al lector. Quizás, solapadamente, lo incognoscible no sea un efecto de la narración, de un «yo» limitado por sus sentidos y su saber, sino que esté en la esencia misma de lo narrado. Quizás no haya, para ningún tipo de voz, la posibilidad de completar la historia. Sobre todo, de desentrañar su por qué. Estos requicios [...] abren para el lector un espacio abismante. Una explicación, aun la más monstruosa, resulta tranquilizadora, en tanto que da cuenta de algún grado de irracionalidad—o, por lo menos, de una irracionalidad codificada. Lo único que sugiere abismos incolmables es la ausencia. (2008: 137)

Hannah Arendt en un artículo publicado en *Partisan Review*, comenta sobre la obra del escritor checo:

En esta obra no hay ni una sola línea, ni una sola construcción narrativa que se dirija al lector tradicional [...] Lo único que atrae y seduce al lector en la obra de Kafka es la verdad misma, y con su perfección sin estilo—todo estilo distrae de la verdad por su propio atractivo—, Kafka consiguió hacer su obra tan increíblemente seductora que sus historias atrapan al lector aunque en principio no entienda la verdad que contienen. La singularidad de Kafka consiste en el modo en que logra que el lector se deje llevar por una fascinación incierta y vaga, asociada con el recuerdo meridianamente claro de ciertas imágenes y hechos aparentemente absurdos a primera vista, y que esa fascinación sea tan duradera y penetre tan hondo en la vida del lector, que algún día una experiencia cualquiera le revele de improviso el verdadero significado de la historia a la luz deslumbrante de la evidencia. (1999: 174-175)

De lo anterior vale la pena prestar especial atención a aquello que Arendt menciona sobre la capacidad de la narrativa kafkiana de atrapar y fascinar al lector con tramas a veces absurdas de las que no se llega a comprender su sentido; pero es que de alguna manera el lector experimenta cierta familiaridad con el mundo ficcional y esto conduce a la inquietud de reconocer que lo que en la historia resulta insólito es en menor o mayor medida semejante a las estructuras modelizantes del mundo real. «El efecto de irrealidad y novedad que produce la técnica narrativa de Kafka se debe, ante todo, a su interés por esas estructuras ocultas y su radical desinterés por las fachadas, los aspectos y lo puramente fenomenológico» (Arendt, 1999: 186). En la ficción la convivencia no problemática de lo absurdo —un proceso de condena por un delito que el procesado desconoce y que culmina en su muerte, por ejemplo— con la normalidad del mundo—el proceso ocurre dentro de los límites de lo que parece ser el habitual funcionamiento del sistema judicial—, «descubre que el mundo y la sociedad de la normalidad son, de hecho, anormales, que las sentencias emitidas por los prohombres de prestigio reconocido son de hecho demenciales, y de hecho desastrosos para todos» (Arendt, 1999: 186).

Algo similar tiene lugar en el relato de Schweblin «Hacia la alegre civilización». Allí se cuenta la historia de Gruner, un hombre que «ha perdido su pasaje y tras las rejas blancas de la boletería se le ha negado la compra por falta de cambio» (p.67). Gruner espera la llegada del próximo tren pero el encargado de la estación hace señales de que no se detenga porque no hay

pasajeros en la estación. El encargado invita a Gruner a su casa y conoce a su mujer, quien también está a cargo de la boletería y la estación. Gruner pasa la noche allí y a la mañana siguiente se encuentra en la casa con tres hombres, oficinistas como él, que trabajan el campo y colaboran en las actividades domésticas.

En los días siguientes Gruner ensaya diversas estrategias. Sobornar a Pe, o incluso a Fi, en busca de cambio, es lo primero que se le ocurre. Después, con lágrimas en los ojos, ofrecer el boleto a la ciudad a cambio de todo su dinero, nada de vuelto, suplica, quédese con todo, suplica una y otra vez, y escucha con desesperación una respuesta que habla de cierta ética ferroviaria que implica la imposibilidad de quedarse con dinero ajeno. Propone Gruner en esos días comprarles algo. La suma del precio de su boleto más cualquier cosa que ellos deseen venderle será el total de su dinero, el trato sería perfecto. Pero tampoco. Y debe soportar las risas escondidas de los oficinistas, y otra cena familiar. (p.73)

Un buen día, mientras hace las camas con los oficinistas, Gruner intuye «en todas las acciones de un plan secreto» (p.73), al corroborarlo arenga para llevarlo a cabo: deciden dar sedante a Pe (el hombre de la boletería) y frenar el tren que viene desde la capital y que nunca se detiene por las señales de negativa que Pe hace cada día. Pero los oficinistas solo conocen la señal por la que el tren no frena, y no cuál es la que lo hace detener. Concluyen en que el operativo va a consistir en «permanecer junto a las vías sin hacer nada, solo rezar, como dijo Gill, porque quizá esa sea la señal de Dios para que el tren se detenga» (p.77). El plan surte efecto, el tren se detiene en la estación por primera vez en el tiempo que Gruner y los oficinistas han estado allí; descenden montones de personas que algún día esperaban bajarse en esa estación: «pensé que nunca bajaríamos», «años viajando en este tren, pero hoy al fin...», «ya no recuerdo el pueblo, y en cambio ahora, de pronto, llegar...» (p.78) se escucha entre la gente que festeja y grita. Los tres oficinistas y Gruner logran subir al tren. Van los cuatro en camino hacia la Capital, y el relato concluye así:

Pero, y siempre hay un pero, en la puerta trasera hay una ventana, y desde esa ventana aún pueden adivinarse los vestigios de su estación. Una estación llena de gente alegre, repleta de artículos de oficina y probablemente repleta de cambio. Una mancha que ha sido para ellos un sitio de amargura y miedo y que sin embargo ahora, imaginan, se asemeja a la civilización alegre de la Capital. Una última sensación, común a todos, es de espanto: intuir que, al llegar a destino, ya no habrá nada. (p.79)

En esta historia podemos hallar ciertas correspondencias con *El proceso* de Kafka por la manera en que los personajes parecieran someterse a las obligaciones de un código (institucional, ético, jurídico, etc.) impuesto cuya lógica no comprenden ni tampoco las causas de la propia interacción con ese código. Incluso, puede pensarse que se trata de cuestiones casuales, azarosas, que así como Joseph K. y Gruner se ven envueltos en un sistema regido por leyes inauditas, podría

lo mismo sucederle a cualquier otro ser humano, pues esos protagonistas no son verdaderas personas sino que son solo modelos y permanecen en el anonimato (a pesar de que tengan un nombre), y por ello, dice Hannah Arendt, nos parece como si cada uno de nosotros recibiera su llamada y su exhortación (1999: 193).

Estas historias plantean situaciones insólitas que suscitan reacciones insólitas por parte de los personajes. El lector tradicional posiblemente no deje de preguntarse por qué Joseph K. sigue el juego del proceso, o por qué estos oficinistas no toman alguna represalia, por qué la gente que ha viajado durante años en el tren no reclama, no salta por las ventanas. Es que, como se dijo, tan absurdo es que por falta de cambio no se vendan boletos de tren en una estación durante años, como lo es que los personajes acepten el confinamiento como un destino inexorable, sin siquiera cuestionar la irracionalidad del argumento, sin siquiera desesperar. En estas historias kafkianas, la aceptación de lo absurdo como normalidad es clave para desentrañar la intención «oculta» y traer a colación lo que ya hemos discutido sobre lo neofantástico. Se muestra un mundo semejante al nuestro pero en el que tienen lugar acontecimientos sinsentido, inexplicables—hasta aquí el postulado del fantástico tradicional—. El asunto es que en esta evolución de la poética hacia lo neofantástico, los personajes, también semejantes al lector, aceptan los hechos sin cuestionarlos y reaccionan sometiéndose a las reglas que la maquinaria que ese mundo les impone, simplemente porque se trata de reglas y códigos, en estos casos, institucionalizados. De manera que desde el no reconocerse en lo insólito de la ficción, el lector tiene que hallar por sí mismo el sentido opaco detrás de esa representación del mundo. Dice Arendt que la intención de Kafka es «destruir ese mundo plasmando con trazos exagerados su aberrante estructura y confrontando así su realidad con la coartada que le da cobertura» (1999: 179).

Si recuperamos lo que se ha comentado sobre «El cavador», veremos que también este relato tiene un funcionamiento similar. Lo absurdo de alquilar una casa de veraneo y encontrar allí a un hombre que cava día tras día un agujero según «un plan», es aceptado por el narrador protagonista que pese a desconocer el plan se pliega al juego, y como todo juego este también tiene sus reglas. El lector podría fácilmente pensar que el cavador no está en su sano juicio; eso antes de que el empleado de la tienda le pregunte «cómo anda *su* cavador». Que este personaje cotidiano no solo conozca las reglas sino que las de por conocidas, aumenta el nivel de incertidumbre del narrador y mucho más el del lector. Pues posiblemente aunque pueda haberse reconocido en el desconcierto inicial del narrador, el lector, difícilmente acepte que el hecho sea naturalizado antes que comprendido o siquiera cuestionado. De cualquier modo, el caso de

«El cavador» por el inmenso caudal de indeterminación dificulta considerablemente el acceso a la «verdad» del sentido.

En los cuentos de Samanta Schweblin, la fantástica suele ser consecuencia de un conflicto insólito resuelto a su vez de manera insólita, en un mundo y por unos personajes que no distan en superficie de los parámetros referenciales de normalidad, aunque luego los mecanismos internos de causalidad y secuencialidad lógica vayan a demostrar lo contrario. El conflicto de la transgresión no se agota en la ficción sino que exige la cooperación activa del receptor para construir el significado. Y en los casos de extrema ambigüedad o indeterminación la tarea resulta más compleja porque, como plantea Deleuze, «[l]a significación no funda la verdad sin hacer posible también el error. Por ello, la condición de verdad no se opone a lo falso, sino a lo absurdo: lo que no tiene significación, lo que no puede ser ni verdadero ni falso» (2005:42).

Detengámonos un momento en «Irman». Dos amigos paran en un bar de carretera a comer y beber algo. El camarero es muy bajito y «aunque parecía el mozo, se lo veía desorientado, daba la sensación de que alguien lo hubiera puesto ahí repentinamente y ahora él no supiera muy bien qué debía hacer» (p.9). Piden bebidas y se demora demasiado en llevarlas. Cuando el narrador pregunta qué pasa, el camarero dice que no llega a la heladera, que era su esposa la que llegaba pero que se cayó y ahora está tendida en el piso de la cocina. Los tres van a la cocina y efectivamente «la heladera estaba colgada más arriba, a la altura de las alacenas» y la mujer «como bestia marina» desplegada en el suelo con los ojos cerrados.

—Ayúdenme a darla vuelta—dijo Oliver.

El tipo ni pestañeó. Me acerqué y me agaché del otro lado, pero apenas pudimos moverla.

—¿No va a ayudar?—le pregunté.

—Me da impresión—dijo el desgraciado—, está muerta.

Soltamos inmediatamente a la gorda y nos quedamos mirándola.

—¿Cómo que muerta? ¿Por qué no dijo que estaba muerta?

—No estoy seguro, me da la impresión.

—Dijo que «le da impresión»—dijo Oliver—, no que «le da la impresión».

Oliver me miró, su cara decía algo así como «Yo a este lo cago a trompadas».

Me agaché y busqué el pulso en la mano del cucharón. Cuando Oliver se cansó de esperarme puso sus dedos frente a la nariz y la boca de la mujer y dijo:

—Está muertísima. Vámonos.

Y entonces sí, el tipo se desesperó.

—¿Cómo irse? No, por favor. No puedo solo con ella.

Oliver abrió la heladera, sacó dos gaseosas, me dio una y salió de la cocina puteando. Lo seguí. Abrí mi botella y creí que el pico no iba a llegar nunca a mi boca. Me había olvidado de la sed que tenía. (p. 11)

Este pasaje viene de las primeras páginas del cuento y ya salta a la vista lo disparatado del caso. Nada sobrenatural en el horizonte. Personajes bastantes asimilables al estereotipo nacional,

y un entorno ordinario. Sin embargo, resulta inadmisibile en primer lugar que el camarero deje a su mujer en el suelo en lugar de llamar a una ambulancia, y más todavía que su consternación pase por la conflictividad que le supone no poder atender a la clientela. En segundo lugar resulta igualmente inadmisibile que estos dos amigos, luego de constatar que la mujer está muerta, tampoco se preocupen por resolver la situación. Lo lógico sería que si el camarero es un hombre limitado «uno realmente estúpido» (p.12), sean los otros dos quienes atinen a llamar a emergencias. En lugar de eso, el protagonismo lo recupera la sed y el enfado por lo inconveniente de las circunstancias. Pero esto no es todo:

El infeliz estaba parado frente a la gorda y sostenía en el aire un banco, sin saber muy bien dónde ponerlo. Oliver me hizo una seña para que saliéramos. En la sala nos metimos detrás del mostrador y, desde las ventanas que daban a la cocina, lo vimos dejar el banco a un lado, tomar un brazo de la gorda y empezar a tirar [...] Se subió y se estiró lo más que pudo hacia la heladera. Ahora que le daba la altura, el banco estaba demasiado lejos. Cuando giró hacia nosotros para bajar, nos escondimos y nos quedamos sentados en el suelo, contra la pared. Me sorprendió que no hubiera nada en el bajo mesada del mostrador. Sí arriba en la repisa, y más arriba las coperas y alacenas también estaban repletas, pero nada a la altura de nuestros ojos [...] De pronto se asomó tras la cortina, sostenía un cuchillo con gesto amenazador. Nos vio sentados detrás del mostrador y, lejos de molestarse, suspiró aliviado.

—No alcanzo la heladera— dijo.

Ni siquiera nos paramos.

—No alcanza a ningún lado—dijo Oliver.

El tipo se quedó mirándolo como si el mismísimo Dios se hubiera parado frente a él para hacerle saber la razón por la cual estamos en este mundo. Dejó caer el cuchillo y recorrió con la mirada los bajomesadas vacíos. Oliver estaba satisfecho: el tipo parecía traspasar los horizontes de la estupidez. (p. 12-13)

Ahora, resulta que además de la apatía generalizada ante la mujer muerta, se suma otro ingrediente insólito: por algún terrible motivo la mujer había dispuesto todos los objetos en el restaurante de modo que su esposo no pudiera alcanzarlos. Además de insólito este gesto revela una actitud ferozmente agresiva de la mujer frente al físico de su marido. Y aunque no llega a conocerse el propósito, podríamos aventurar una serie de hipótesis poco felices: humillación, sometimiento, abuso, control, dependencia. A partir de estas hipótesis, quizás podemos entender la reacción del camarero, pero en cambio no la de los otros dos hombres que más que ayudar—o retirarse del bar—lo desafían con tareas que no es capaz de realizar por la manera en que está todo dispuesto.

Entonces el tipo se quedó mirando a Oliver, sorprendido:

—Usted...—dijo—, usted sí llega a la heladera. Usted podría cocinar, alcanzarme las cosas.

—¿Qué dice? Nadie va a alcanzarle las cosas...

—Pero usted podría trabajar, tiene la altura—dio un paso tímido hacia Oliver, que a mí no me pareció prudente—, yo le pagaría.

—Este imbécil me está tomando el pelo, me está tomando el pelo.

—Tengo plata. ¿Cuatrocientos a la semana? Puedo pagarle. Quinientos.

—¿Paga quinientos la semana? ¿Por qué no tiene un palacio en el fondo? Este imbécil...
[...]

—Mi plata no le incumbe—dijo [...] —Y por la camioneta que tiene—dijo el tipo mirando hacia la ruta—, por la camioneta que tiene se diría que manejo mejor la plata que usted.

—Hijo de puta.

Oliver se abalanzó sobre él. Alcanzó a sostenerlo. El tipo dio un paso atrás, sin miedo, con una dignidad que le daba un metro más de altura, y esperó a que Oliver se calmara.

—Ok—dijo Oliver—Ok.

Lo soltó. Se quedó mirándolo furioso. Pero había algo más en su calma contenida, y entonces le dijo:

—¿Dónde está la plata?

—¿Va a robarme?

—Voy a hacer lo que se me cante el orto, pedazo de mierda.

—¿Qué hacés?—dijo.

Oliver dio un paso, tomó al tipo de la camisa y lo levantó en el aire.

[...]

Ok—dijo Oliver—. O traés la plata o te rompo la cara.

Levantó el puño bien cerrado y lo dejó a un centímetro de la nariz del tipo.

—Está bien—dijo el otro.

Oliver lo soltó. El tipo cayó, se acomodó la camisa, dio un paso hacia atrás. Despacio, cruzó la barra en sentido contrario al de la cocina y desapareció por una puerta. (p.14-15)

A continuación Oliver revisa las estanterías de la barra buscando la plata y encuentra una caja de madera; piensa que la plata está ahí. El camarero aparece de nuevo, esta vez con «una escopeta de doble caño que apuntaba directamente a la cabeza de Oliver», les dice que se vayan y comienza a hacer una cuenta regresiva. Oliver esconde la caja y dejan el bar. Suben a la camioneta y Oliver deja la caja en el asiento. Mientras conduce le ordena al amigo que la abra para saber cuánto hay. La caja, dice el narrador, tenía un nombre grabado en la contratapa de madera, decía “Irman”, y debajo había una foto del tipo muy joven, sentado sobre unas valijas en una terminal, parecía feliz [...] También había cartas encabezadas con su nombre: “Querido Irman”, “Irman, mi amor”, poesías firmadas por él, un caramelo de menta hecho polvo y una medalla de plástico al mejor poeta del año, con el logo de un club social» (p.16-17). Oliver al comprobar que no hay dinero, arroja la caja por la ventanilla del coche en movimiento. Un rato después, dice:

—Mirá...tendríamos que haber parado acá. «Parrilla libre», ¿leíste? ¿Qué costaba?
Y se sacudió inquieto en el asiento, como si realmente lo lamentara. (p. 17)

Así termina el relato. En este caso también ha sido necesario transcribir varios fragmentos del cuento porque solo de esta manera es posible dar cuenta de los niveles en los que se manifiesta la transgresión: el proposicional y el macroproposicional. Se produce una escalada de tensión hacia lo absurdo que en tanto se produce va dejando en el camino los conflictos que anteriormente parecían centrales. Si quisiéramos poner en relación el conflicto inicial —la mujer muerta— con el conflicto final—no hay dinero en la caja robada— daría la impresión de que hablamos de

historias diferentes. Y es que de eso se trata, de elidir las concatenaciones lógicas que normalmente guían el sentido de las causas y los efectos. Como indica Michel Lord:

El relato fantástico no encuentra simplemente su carácter específico en la inclusión de una o incluso varias macroproposiciones que representen uno o varios acontecimientos extraños, sino en la articulación y en el enmarañamiento de relaciones y conflictos de estos con otras macroproposiciones y también con los otros componentes compositivos: esto significa que las macroproposiciones propiamente narrativas o de transformación (aquellas en las que se relatan los acontecimientos y las acciones de los personajes) depende completamente, para producir un efecto (luego, un texto) fantástico, del contenido y de la forma de otras macroproposiciones, con las que entran en relación, que en ocasiones pueden ser menos narrativas y más descriptivas o argumentativas. (1998: 40)

No se trata tanto aquí de los silencios del texto sino de la incoherencia que gobierna el paso de una situación a la otra: cada transición evidencia la violación del orden referencial pero también del orden de cosas interno en cuanto que «ni los hechos se inscriben—explícita o implícitamente— en una norma general, ni el texto propone su propia norma» (Campra, 2008: 130). Tanto así que al final del cuento, todo lo problemático de la experiencia queda reducido a un hecho prácticamente azaroso o casual que es haberse detenido antes en el bar de Irman que en la parrilla libre. «Las secuencias, tomadas aisladamente o en su totalidad, son a-paradigmáticas y a-sintagmáticas. Es esta particular carencia causal lo que constituye una modulación que podríamos llamar sintáctica de lo fantástico» (Campra: 2008, 130).

Es verdad que el narrador en «Irman» manifiesta una cierta extrañeza frente a lo que ve con la que el lector podría identificarse, sin embargo, y como ya hemos visto en «El cavador» y en «Hacia la alegre civilización» los personajes de Samanta Schweblin suelen ser diligentes a la hora de aceptar sin cuestionar las reglas de un juego que no conocen.

5.2. Pájaros, conejitos, mariposas

Ya vimos en el apartado dedicado a la lógica genérica de tipo genealógico que «en el régimen de la modulación genérica, las determinaciones no son de orden global sino parcial, es decir, que no determinan la obra con respecto a la actitud pragmática o discursiva que insta, pero explican ciertos segmentos sintácticos o semánticos» (2006: 114). En este sentido proponemos dedicar algunas líneas al estudio del relato «Pájaros en la boca» pero hacerlo esta vez concentrando la atención en el nivel semántico (de temas y motivos) pues nos permite vislumbrar un tipo de hipertextualidad que patentiza la presencia de convenciones tradicionales en tanto que revela sin dificultad la interacción directa del hipertexto con modelos genéricos anteriores.

Sin duda existe en los cuentos de Schweblin una cierta unidad temática, o más bien, una inquietud sostenida por aquellos modelos de mundo que se construyen en el lugar de lo cotidiano,

lo corriente, lo familiar, lo doméstico. Esto tiene que ver con la manera en que la autora concibe el terror: «el terror es llevar al extremo miedos muy cotidianos que tienen lugar a nuestro alrededor, entre nuestros amigos, nuestros familiares, lo que vivimos todos los días» (ref. entrevista). en un ámbito reconocible pero que de un momento a otro se vuelve irreconocible. En este devenir cotidiano las relaciones intrafamiliares consiguen protagonismo y muchas veces es allí donde se implanta la distorsión. Algo así ocurre, como veremos, en «Pájaros en la boca». En esta historia unos padres separados lidian con un repentino cambio de alimentación de su hija Sara, una adolescente que sin que nadie pueda explicarse por qué un día empieza a comer exclusivamente pájaros vivos.

Lo extraño es que el cambio parece resultar sumamente beneficioso para la niña que «siempre había sido más bien pálida y flaca, y ahora en cambio se la veía rebosante de salud. Sus piernas y sus brazos parecían más fuertes, como si hubiera estado haciendo ejercicio unos cuantos meses. El pelo le brillaba y tenía un leve rosado en los cachetes» (p.30). La primera impresión del padre al ver a su hija devorar en segundos a un animal vivo es de intenso asco, tanto así que debe vomitar. La madre de la niña no puede soportar más la situación y exige al padre que se la lleve a su casa por un tiempo. Los primeros días se ocupa de llevar ella misma las cajas con los pájaros para su hija, pero un día cae enferma y es el padre quien debe ocuparse. El hombre se siente incapaz de hacerlo y mientras Sara permanece pasivamente a la espera de su alimento, él intenta encontrar explicación, incluso de «normalizar» el fenómeno: «pensé en cosas como que si se sabe de personas que comen personas entonces comer pájaros vivos no estaba tan mal. También que desde un punto de vista naturista es más sano que la droga, y desde el social más fácil de ocultar que un embarazo a los trece» (p.32). En otros momentos, en cambio, cuando llega a la casa y la ve sentada en la misma posición dice: «se me erizaban los pelos de la nuca y me daban ganas de salir y dejarla encerrada dentro con llave.» (p.33)

Elementos clave de la lógica de funcionamiento del fantástico van asomando aunque el hecho sobrenatural sigue manteniéndose en un límite muy impreciso entre lo insólito y lo real. Por ejemplo el horror y el descreimiento de los testigos ante el elemento sobrenatural, la búsqueda de explicaciones racionales como cuando el padre piensa que la niña sufría «algún tipo de agorafobia», o las largas noches de insomnio que pasa escuchando a Sara dar vueltas en la habitación irritada por el hambre. Lo interesante es que finalmente el padre consigue trascender el espanto y la extrañeza, aunque con un terrible pesar, cuando empieza a notar que todos los cambios positivos en la salud de Sara empiezan a desaparecer al tiempo que él la priva de comer pájaros. Leamos el siguiente pasaje:

Se encerró en su cuarto. Apagué el televisor para escuchar mejor: Sara no hizo ningún ruido. Decidí que llamaría a Silvia una vez más. Levanté el tubo y, cuando escuché el tono, corté. Fui con el auto hasta la veterinaria, busqué al vendedor y le dije que necesitaba un pájaro chico, el más chico que tuviera.

[...]

Cuando volví Sara seguía encerrada. Por primera vez desde que ella estaba en casa, subí y entre al cuarto. Me miró. Ninguno de los dos dijo nada. Se la veía tan pálida que parecía enferma. El cuarto estaba limpio y ordenado, la puerta del baño entornada. Había unas veinte cajas de zapatos sobre el escritorio, desarmadas—de modo que no ocuparan espacio— y apiladas unas sobre otras [...] El pájaro se movió y sus patas se escucharon sobre el cartón, pero Sara permaneció inmóvil. Dejé la caja sobre el escritorio y, sin decir nada, salí del cuarto y cerré la puerta. (p.38)

Este cuento lleva al extremo la inquietud de unos padres frente a la certeza de que su hija se ha transformado en algo que no pueden comprender y que además les resulta muy desagradable y cruel. Y, si quisiéramos, el mensaje «profundo», metafórico, va por el lado de que los padres aceptan y quieren a sus hijos como son más allá de sus comportamientos.

Pero evaluar la amplitud hermenéutica de ciertas literaturas fantásticas — para llegar a afirmar que la intención es la de situar al lector en el lugar del autocuestionamiento, es decir, proponerle situaciones muy extremas para las que no hay referentes «normales» o convencionales de acción consecuente— será motivo de reflexiones posteriores. El objetivo de esta sección, como ya se ha prevenido, es localizarse en la semántica global del texto; más precisamente en el factor animal involucrado en el desencadenamiento de la extrañeza. En este sentido resulta muy oportuno reconocer la fuerte presencia de ciertos hipotextos —obras de algunos de los escritores predilectos de Schweblin—, como, por ejemplo, el cuento «Carta a una señorita en París» de Julio Cortázar en el que un hombre, a la inversa de Sara, vomita conejitos vivos y eso lo asume con naturalidad hasta que la cantidad aumenta y el hombre enloquecido se suicida. O bien el cuento «Mariposas de koch» de Antonio di Benedetto en donde podemos hallar unificados los fenómenos anteriores—la deglución y la expulsión de animales—. Allí un hombre comienza comiendo mariposas que, dice, al estar vivas se instalan en las cavidades de su corazón a tener familia y luego, un día, quieren salir y resulta que el hombre escupe sangre convencido de que son las hijas de las mariposas que una vez tragó pero que «sí, en vez de volar, como debieran hacerlo por ser mariposas, caen pesadamente al suelo, como los cuajarones que decís que son, es solo porque nacieron y se desarrollaron en la obscuridad y, por consiguiente, son ciegas, las pobrecitas». Y claro, no hay que olvidarse de Delia Mañara, la macabra chica de Cortázar que en «Circe» prepara dulces con insectos y se los da de comer a su pretendiente.

Estas son nada más que tres evidencias de una tradición heredada que no solo pervive sino que se reinventa y actualiza para conseguir nuevas modulaciones genéricas sin dejar de mostrar la textura de las relaciones que las fomentan. En algunos casos el gesto no resulta tan

evidente, sin embargo en Schweblin la presencia animal es uno de los más explícitos guiños a sus maestros de la tradición literaria. Así en el ya analizado relato «Mariposas» tiene lugar una transformación del humano en animal que podríamos sin dificultad asociar con la novela *Dormir al sol* de Bioy Casares, con el relato «Axolotl» de Cortázar o con «Hombres animales enredaderas», de Silvina Ocampo, entre muchos otros ejemplos. Teniendo en cuenta que la autora reconoce como lecturas fundamentales a los «Bestiarios» de Kafka y Cortázar, a los cuentos de Horacio Quiroga así como su predilección por Di Benedetto —uno de cuyos libros de cuentos más inclinados a lo fantástico se titula *Mundo animal*—, no debería sorprendernos hallar de manera manifiesta los rastros de estas literaturas en la actualización del género que propone Samanta Schweblin.

Aunque estas consideraciones puedan resultar en afinidades poco rigurosas —el ejercicio exhaustivo invitaría a examinar las temáticas de un corpus verdaderamente voluminoso remitiéndonos, cuando menos, a Leopoldo Lugones y de allí empezar a contar— el objetivo de esta investigación nunca quiso ser la sistematización o la clasificación de los rasgos genéricos, y mucho menos de los temas fantásticos²⁰, sino verificar que la vitalidad genérica responde en este caso a un concienzudo ejercicio dialógico, que desde la voluntad autorial se constituye como «hechos intencionales de elección, imitación y transformación» (Schaeffer, 2006: 102). Consideramos así pertinente trasladar el foco a un terreno en el que la presencia de textos anteriores no puede pasar desapercibida, pues remite directamente y de la manera más explícita —que es la del nivel semántico o de los rasgos de contenido— y más aprehensible para el lector no especializado a la tradición cuentística rioplatense. Se ha querido demostrar en este apartado que la modulación genérica conseguida por Schweblin, aunque muy «vanguardista» en cuanto a lo procedimental, responde indiscutiblemente a una causalidad de fuente hipertextual.

5.3. Historias violentas

En muchas de las historias de Samanta Schweblin el tópico de la violencia está presente de modo más o menos patente según el caso. De hecho, gran parte de los relatos que hemos estudiado aquí nos ayudan a probarlo: la mariposa-hija aplastada, las mujeres abandonadas por sus maridos en la carretera, las agresiones verbales y físicas que se propinan entre ellas, el control del hermano y el sometimiento de la hermana en «El hombre sirena», las reacciones desmedidas en «Irman»

²⁰ Con este fin consúltese: Barrenechea, A. M. (1972): «Ensayo de una tipología de la literatura fantástica», y Campra, R. (2008): «Fantasmas y afines. Una clasificación más» en *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.

—insultos, humillación, y una escopeta—, etc. Y restan todavía más ejemplos a los que nos dedicaremos en este apartado.

Empecemos por prestar atención a «La pesada valija de Benavides», un cuento en el que se le da a la violencia, además de protagonismo absoluto, un tratamiento muy especial. La autora va a conciliar la brutalidad con el arte, y ya veremos por qué esta maniobra no es completamente original. El relato comienza así:

Regresa al cuarto con una valija. Resistente, forrada en cuero marrón, se apoya sobre cuatro ruedas y ofrece con elegancia su manija a la altura de las rodillas. Benavides no se arrepiente de sus acciones. Cree que las puñaladas sobre su mujer fueron justas, pero sabe que pocos comprenderán las razones. Por eso opta por el siguiente plan: evitar que la sangre chorree envolviendo el cuerpo en bolsas de residuos, abrir la valija junto a la cama y, con el trabajo que implica doblar el cuerpo de una mujer muerta tras veintinueve años de vida matrimonial, empujarlo hacia el piso para que caiga sobre la valija. Oprimir sin cariño, dentro de los espacios libres, la masa sobrante, hasta terminar de encastrar el cuerpo en la base. (p.135)

Después de «encajar» el cuerpo, Benavides se traslada con la maleta en plena madrugada a la casa del doctor Corrales, su terapeuta. Cuando finalmente lo dejan pasar, encuentra a Corrales reunido en una especie de tertulia «en pleno ejercicio de sus virtudes frente a una decena de discípulos. Erguido sobre el piano, rodeado de hermosos y jóvenes admiradores» (p.136). Benavides aguarda hasta que Corrales termina lo que hacía y ante su insistencia el doctor le da «cinco minutos» en el consultorio. Suben por las escaleras y el peso de la valija complica el ascenso. Benavides exhausto se dice que «todo podría ser un sueño, que otra vez ha estado fantaseando sobre la posibilidad de matar a su esposa» (p.137). Recordemos que una característica muy importante de la poética fantástica (en todas sus versiones: gótica, tradicional, neo) tiene que ver con la confusión y el descreimiento frente a los hechos²¹ que muchas veces son tenidos por un sueño, una alucinación, o una enfermedad. En un primer momento el lector acompaña la desconfianza del personaje, luego el hecho puede terminar de ser confirmado por otros personajes, por el curso de la historia, o bien quedar indeterminado y perpetuarse en la vacilación lectorial.

Ya en el consultorio, Benavides parece seguir confundido y no consigue expresarle a Corrales lo acontecido. Corrales pierde la paciencia y le exige dejar la valija allí y pasar la noche

²¹En este sentido habla Lugnani cuando dice que «La incredulidad que les rodea [a los testigos de lo extraño] no es otra cosa que la resistencia que el código opone a formas de conocimiento que, desplazando sus límites, lo modificarían o incluso lo trastornarían; no es otra cosa que la resistencia del orden constituido al posible desorden inducido, ya sea por un nuevo orden que se abre camino, ya sea por la inesperada reaparición de un orden antiguo que se creía superado para siempre. [...] El umbral entre una dimensión y otra, entre lo idéntico y lo otro, es también, a fin de cuentas, el umbral entre lo que está codificado y lo que no está (lo que todavía no está o lo que ya no está) codificado. Los signos del umbral intervienen allí en donde los impone un cierto código cultural para salvaguardia propia [...] y como garantía de su propia existencia.» (en Ceserani, 1999: 107)

en una de las habitaciones de la casa. A la mañana siguiente la valija ha sido trasladada al garaje; Benavides, que despierta y «por un momento cree encontrarse en su cama, junto a su mujer, en una infeliz mañana cualquiera» (p. 139), pide a Corrales ir a verla con la esperanza de hallarla vacía. Pero «al tomar la manija, el peso de una mujer como la suya le recuerda que las acciones tienen consecuencias» (p.141). Por un momento Benavides, temeroso de su futuro, se arrepiente de haber confiado en el médico y pretende esquivar la situación; el doctor Corrales no lo permite y le ordena que la abra. Hasta aquí, todavía se mantiene la intriga de si la mujer está muerta o no en la valija; hasta aquí, un relato clásico jugando con las expectativas del lector. Pero de repente todo cambia. Como vamos a ver, la historia da un giro inesperado aunque muy propio de la poética de Schweblin. Leamos:

Benavides permanece en su sitio. Quizás piense que este es el final, o quizás no piense en nada, pero al fin obedece y camina hasta la valija. Al abrirla olvida por un momento a Corrales: su mujer doblada como un feto, la cabeza torcida hacia dentro, las rodillas y los codos encastrados con esfuerzo dentro de la rígida estructura forrada en cuero, y la grasa que ocupa todos los espacios vacíos. Qué cosa la nostalgia, se dice Benavides, tantos años para verla así.

Hilos de sangre se abren hacia él, sobre el piso. La voz de Corrales lo devuelve a la realidad.

—Benavides...—Y en la voz quebrada se vislumbra la angustia del médico— Benavides...—Corrales, a paso lento, se acerca a la valija sin dejar de mirar su contenido. Los ojos llenos de lágrimas vuelven al fin su mirada a Benavides—. Benavides...Esto es fuerte. Es...Es...maravilloso—concluye.

En la duda, Benavides permanece en silencio. Vuelve a mirar el contenido de su valija, pero lo que encuentra allí es lo que hay: su mujer, morada.

—Maravilloso—repite Corrales, negando. Mirando un momento la valija, otro a Benavides, como si no alcanzara a creer que Benavides pudiera hacer algo semejante por sí mismo—. Es usted un genio, pensar que lo menospreciaba, Benavides. Un genio. A ver. Déjeme despabilarme, no es poco lo que usted plantea con esto...—Descansa su brazo sobre la espalda de Benavides con amigable entusiasmo—. Le invito una copa. Aunque no lo crea, conozco a la persona que usted necesita.

Corrales suelta a Benavides y se dirige hacia la salida. «Un genio, realmente hermoso», repite en voz baja cuando se aleja. Benavides tarda en reaccionar, pero en cuanto entiende que quedará allí solo, contempla por última vez su valija y corre tras los pasos del médico. (pp.142-143)

La persona que Benavides «necesita» es Donorio: un curador de arte. Ahora los tres hombres vuelven al garaje para mostrar a Donorio «la obra». Las luces se encienden y frente a la valija Donorio piensa «qué es la violencia si no es esto mismo que presenciamos ahora», maravillado en la contemplación sigue: «la violencia reproducida frente a sus ojos, la violencia en su estado más primitivo. Salvaje. Puede olerse, tocarse. Fresca e intacta a la espera de una respuesta de sus espectadores» (p.144). Corrales y Donorio celebran la magnitud de la obra, Benavides se pone muy nervioso y repite una y otra vez «Yo la maté» arrastrándose por el suelo a la vez que reproduce la mímica del apuñalamiento. Se decide que la obra debe ser expuesta como una genuina obra de arte, así es que en el transcurso de los próximos días se aclimata el garaje como si fuese la

sala de una galería. Personal del museo trabaja en las instalaciones y el curador lo dirige todo. Benavides —confundido, incrédulo, imbecilizado— recibe el trato de un auténtico artista.

La historia no termina aún pero es oportuno detenernos para ampliar la idea de que tan curioso emparentamiento es de origen heredado. Esto de considerar un acto violento como una obra de arte exige hacer un paréntesis para introducir un buen comprobante de que ciertos contenidos presentan tanta afinidad con otros anteriores que dejan al descubierto una marca intertextual. Aquí la relación es doble porque nos conduce al ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* de Thomas De Quincey, quien es a la vez uno de los escritores favoritos de Borges, referencia ya sabemos clave en la tradición que educa a Schweblin. En el ensayo, De Quincey dice que si quitamos a un asesinato su dimensión moral es posible hallar en él un valor estético que puede incluso unirse con el arte. Aunque De Quincey se declara «siempre a favor de la moralidad, la virtud y todas esas cosas» defiende la idea de que el asesinato puede tomarse por su lado moral, que vendría a ser el «lado malo», o bien conviene tratarlo estéticamente, o sea en relación con el buen gusto (2001: 16-17). Entonces, para De Quincey, si nos quedamos con la valoración estética algunos asesinatos deberían ser considerados auténticas «obras de arte» y los asesinos verdaderos «artistas».

Sin duda resulta bastante evidente la correspondencia con la situación de Benavides y podemos ahora volver a ella. Días después, al fin llega el de la inauguración. La sala está repleta y hay gente amontonada fuera intentando mirar por las ventanas. «La obra» está oculta detrás de unas cortinas rojas. Donorio hace la presentación de Benavides y advierte que lo que están por ver «escapa a los sentimientos superfluos del arte común». Benavides entra a escena con la misma inseguridad de cada día. Su discurso es breve: «Yo la maté», dice, y el público estalla:

Demoran en recibir el mensaje. Cuando procesan las palabras y entienden sus significados, comienzan a aplaudir, despacio, conmovidos. La euforia se desata. «Dice que él la mató», comentan entre sí. «Esto sí que es fuerte.» «Es pura poesía.» grita alguien desde atrás. Caen también las primeras lágrimas de la noche. (p.153)

Donorio sube al escenario para presentar la obra; la cortina cae y está ahí: «violenta, real, carnalmente viva». Donorio la nombra con satisfacción, y comienza la secuencia final del relato:

—«La violencia»

Y el nombre llega: baja hacia la masa, y la masa estalla.

La euforia es incontenible. Empujan, intentan subir al escenario. Una docena de hombres de azul forman una barrera que impide el avance. Pero el público quiere ver y la barrera cede. Excitación. Conmoción. Algo emana de esa obra que los vuelve locos. La imagen soberana del cuerpo morado. La muerte a pocos metros. Carne humana, piel humana. Muslos gigantes. Enroscados en una valija. Embutidos en cuero. Y el olor. El artista está todavía muy cerca de la valija. Demasiado expuesto [...] Cuando entienden quién es él lo alzan y lo pasan de mano en mano. Corrales grita: «¡El artista!»,

y algunos hombres de azul abandonan la barrera humana para rescatar a Benavides [...] Hay gritos, empujones, gente que pelea por la mejor perspectiva de un punto nada claro. Entonces Benavides siente crecer un abismo. Corrales lo ve todo, porque intuye sus pensamientos [...] Desea ver las manos de Benavides apretar en el aire el material ausente, buscar qué amasar, presentir el tiempo escaso y la tarea colosal, olvidar la ociosa latencia del hombre común. Ver, ante sus ojos, cándidamente expectante, la materia: decenas de cuerpos que laten y esperan, la masa primaria a ser hendida, enroscada, forzada, hasta alcanzar, majestuosa, bajo la mano entendida de una práctica superior, las medidas precisas de la valija de cuero.

Pero aunque nada de esto sucede, Corrales no se siente frustrado. Su estrecha relación con los procesos humanos lo llena de fe. Donorio le sonríe. Por la puerta principal se retira un Benavides finalmente sujetado por la custodia y todos reciben con creciente entusiasmo sonrientes mucamas con champaña. La inauguración ha sido un éxito. (pp. 153-154)

Si acaso lo anterior no había sido suficiente, el final del relato coopera para el reconocimiento del ensayo *Del asesinato considerado como una de las bellas artes* como hipotexto escondido, es decir, el texto con el que está dialogando de manera más o menos evidente «La pesada valija de Benavides». De hecho, revisando el estilo de algunos pasajes de los artículos de De Quincey, en ocasiones, el tono irónico y humorístico se replica en Schweblin. Por ejemplo cuando de Quincey dice «las viejas y la muchedumbre de lectores de periódicos se conforman con cualquier cosa siempre que sea lo bastante sangrienta: el hombre de sensibilidad exige algo más» (2001: 52), nos recuerda al acentuado *snobismo* con el que Donorio habla sobre el hombre de arte y las expectativas del público: «Pero Benavides, usted no es un artista de pueblo. Su obra apunta a un público seleccionado, intelectuales, mentes que desprecian incluso las novedades de museo, hombres que admiran lo otro, el más allá de la simpleza de una obra...» (p.147). Y en las descripciones que hace Schweblin sobre las desmedidas reacciones del público —en un claro gesto paródico respecto a la pedantería de algunos círculos artísticos— podrían perfectamente identificarse rastros de este humor: «se confirma el viejo refrán de que no hay mal que por bien no venga, el aficionado comienza a levantar cabeza cuando ya empezaba a cobrar un aire bilioso y alicaído por su excesiva atención a la virtud, y prevalece la hilaridad general» (De Quincey, 2001: 21).

El párrafo final del cuento termina de convertirlo todo en un simulacro absurdo porque, con la ambigüedad propia de esta autora, queda sugerida la posibilidad de que Benavides haya sido arrestado y que el arresto haya sido siempre parte del programa—«por la puerta principal se retira un Benavides *finalmente sujetado por la custodia*²²»— aunque también cabe pensar que los hombres de azul siguen protegiéndolo del fervor del público. Otra vez más la resolución es ambigua y esta interpretación, en definitiva, queda en manos del lector. En cuanto al funcionamiento general de la lógica en el relato, se imponen otras leyes: otro funcionamiento de

²² Las cursivas son mías.

la realidad en el que lo insólito, lo absurdo, lo fantástico, lo humorístico se combinan. Todos elementos esenciales de la poética de Samanta Schweblin. En este cuento, además de una parodia del mundillo del arte, seguimos viendo significados profundos—la violencia contra la mujer, el feminicidio, el morbo de la muerte, los alcances aberrantes que puede tener la búsqueda de «la novedad», etc.— pero se llega a ellos por el camino de esa poética peculiar en la que se dan cita distintas categorías. La lógica genealógica sirve para ir reconociendo estas categorías y sus respectivos lugares en la tradición del género; funciona como referente con el que dialogar para hacer combinaciones nuevas y originales sin necesidad de que la obra resultante sea clasificada como literatura del absurdo, o fantástica, o insólita: es todo eso a la vez porque participa de todo eso y, en cualquier caso, en cada cuento domina una de esas tendencias.

Pasemos ahora, brevemente, a otro cuento violento. Así como la violencia en la «La pesada valija de Benavides» no está nada neutralizada —como sucede en otros casos en los que el tópico se percibe pero sin tener centralidad— ocurre lo mismo en «Cabezas contra el asfalto» que ya desde el título algo anticipa y basta leer las primeras líneas para terminar de probarlo: «Si golpeás mucho la cabeza de alguien contra el asfalto—aunque sea para hacerlo entrar en razón—, es probable que termines lastimándolo. Esto es algo que mi madre me explicó desde el principio, el día que le golpeé la cabeza de Fredo contra el piso en el patio del colegio. Yo no era violento, quiero aclarar esto» (p.109). El narrador —poco fiable²³ sin duda, pues nos dice que no es violento al tiempo que cuenta cómo golpeó a un compañero— cuenta en primera persona sus experiencias iniciáticas de la infancia en esto de golpear cabezas contra el asfalto. Todo tiene que ver con algo de *bullying* y un problema de control de ira que termina por canalizar en el dibujo: desde el secundario se dedica a dibujar con lujo de detalle rostros golpeando el suelo. Tanto así que se convierte en un artista famoso al que personalidades reconocidas y millonarios de nuevo *snoob* le encargan el retrato en primer plano de sus propios rostros «estampados contra el piso» por la mano del artista (p.112).

Un día John Sohn, un dentista coreano, le pide un cuadro para la sala de espera de su consultorio. El narrador—hombre solitario y antisocial— entabla una amistad con el coreano y trabaja mucho en el cuadro pensando en el protagonismo de los dientes: «un coreano estrellándose contra los azulejos negros y blancos de una sala de espera muy parecida a la de John. No está mi mano estrellando la cabeza, sino que la cabeza cae sola, y lo primero que da contra el esmalte de los azulejos, lo que recibe todo el peso de la caída, es uno de los dientes del coreano, con una rajadura vertical que, un instante después terminará por abrir el diente al medio» (pp.115-116).

²³ Véase Booth, W. (1974): *La retórica de la ficción*, Bosch, Barcelona.

Pero el cuadro no le gusta a John y algo de su filosofía coreana lo lleva a cortar el vínculo con el artista. El artista desespera por la pérdida de la amistad y por el rechazo a su trabajo; pierde el control y se dedica a golpear la cabeza de todos los coreanos que ve. Dice que tiene problemas legales: «no sé diferenciar a los coreanos de los japoneses, ni a los japoneses de los chinos, y cada vez que veo a alguno de todos esos lo agarro de los pelos y empiezo a darle la cabeza contra el asfalto». (p.119)

Es interesante que en este relato de nuevo la autora concilie el tema de la violencia con el del arte, con la búsqueda de valor estético en un acto que la moral condena. Fijémonos en lo siguiente que expresa el narrador: «Cuando me preguntan si “abrirle la cabeza al coreano sobre el reverso de mi tapiz esconde una intención estética” miro hacia arriba y hago como que pienso» (p.118). Digamos que aquí se manifiesta casi textualmente aquello que hemos revisado en el ensayo de De Quincey. La hipertextualidad es indiscutible. Prestemos atención a las últimas palabras del narrador con las que finaliza el relato, un pasaje colmado de ironía:

La gente dice que soy un racista, un hombre «descomunamente malo», pero mis cuadros se venden por millones y yo empiezo a pensar en eso que siempre decía mi mamá, eso de que, el mundo lo que tiene es una gran crisis de amor, y de que, al fin y al cabo, no son buenos tiempos para la gente muy sensible. (p.119)

Estos dos casos dan a la violencia un tratamiento particular cuando convierten la evidencia de la brutalidad en artefactos estéticos, piezas de buen gusto. Si nos propusiésemos rastrear algún indicio de fantasicidad en el sentido tradicional, la operación resultaría poco exitosa. Se trata más bien —y como ya vimos en «Irman» — de explorar los alcances de las reacciones humanas trastocando la circunstancialidad. O dicho de otro modo, lo importante no es cuestionar en qué grado es absurdo pensar que un personaje pueda actuar «tan» violentamente porque de hecho sabemos que en estos términos la realidad sí que supera la ficción pues hay en nuestra realidad empírica, desafortunadamente, manifestaciones de brutalidad mucho más impensables. El asunto es que en la poética de Schweblin lo esencialmente fantástico radica en relocalizar los hechos condenables en el territorio inverso: volverlos admirables. Aunque como sabemos, De Quincey ya anticipaba con mucha gracia esta maniobra, la intencionalidad de la inversión en la autora argentina apunta en otra dirección. Más que apreciar la belleza de lo deleznable, sitúa la atención en la problemática manera en que los sujetos del mundo ficcional reciben los hechos: de súbito aparece un mundo en el que la violencia, la crueldad y la destrucción del otro es celebrada.

¿Y qué nos hace pensar que ese mundo es muy distinto del nuestro? La respuesta: casi nada. Y el «casi» sobrevive gracias a una especie de desproporción sobrenatural, una generalización de

los rasgos humanos más perturbadores que inyectan a la realidad intratextual la precisa dosis de absurdo para que consiga entrar en conflicto con la capacidad referencial del lector y su sistema de valores extratextual. Entendemos que pueda haber personas verdaderamente espantosas poblando el planeta pero confiamos en que son excepciones. Hacer de la excepción la norma es quizás uno de los mecanismos con los que Samanta Schweblin trabaja en estos casos para perturbar al lector. El lector en el fondo sabe que en su mundo también las excepciones más aberrantes pueden convertirse en normas—antecedentes sobran— y acaso si experimenta el horror será al descubrir que a lo imposible y lo real los separa nada más que la astucia retórica de una hipérbole. Y no se podrá objetar que esto último es mucho más inquietante que vampiros, demonios, fantasmas o muñecas que cobran vida. Ocurre que ahora la inquietud ha conseguido conquistar también ese espacio que comienza en el punto final cuando termina la ficción.

Para entrar ahora en el siguiente asunto que se desprende de lo visto aquí, atendamos a la siguiente reflexión de Alfons Gregori i Gomis:

La propia literatura fantástica, con su pluralidad discursiva de modelos de mundo, surgidos por y en el conflicto, puede interpretarse como un sistema que reproduce por analogía la variedad de las situaciones sociales, y por ello se adjudica un sentido ideológico plural en su abstracción y concreto en cada novela, relato, fragmento, etc. (1998: 221).

5.3.1. La literatura fantástica entre la evasión y el compromiso

Todo lo que hemos podido detectar a raíz del funcionamiento de la violencia en esta lógica de lo fantástico en la narrativa de Schweblin merece traer a colación una polémica de vieja data que tocó también a algunos autores de la herencia que nos convoca. Para entrar en ella prestemos antes atención a lo que ha dicho David Viñas Piquer:

En los años cincuenta los intelectuales de filiación marxista nucleados en torno a la revista *Contorno* —Adolfo Prieto, Noé Jitrik, David Viñas, Ismael Viñas, Juan José Sebreli, entre otros— dieron por descontado que Borges era un gran intelectual y le recriminaron que cultivara una literatura de evasión (sobre todo que le interesan tanto esas «desviaciones» de la literatura inglesa que eran la novela policíaca y la fantástica) en lugar de ejercer de intelectual comprometido. En realidad la acusación se extendió a todo el proyecto cultural de la revista *Sur*, pues a los partidarios del nacionalismo popular les parecía que Victoria Ocampo y compañía estaban promoviendo un perfil de intelectual despolitizado y que su marcado europeísmo no era otra cosa que una imperdonable actitud extranjerizante y escapista en momentos muy delicados para la realidad argentina (2015: 98).

Los intelectuales de la revista *Contorno* tenían muy presente que la realidad política de la Argentina había cambiado —fundamentalmente por la transformación socioeconómica puesta en marcha por el peronismo— y pensaban que más allá de la filiación política, el peronismo era un fenómeno al que el intelectual tenía que atender porque por primera vez las masas obreras entraban

en la escena. De manera que era tarea de todo intelectual comprometido contribuir en la formación cultural del sector proletario; el escritor tenía la obligación de poner en acción las ideas y la toma de conciencia llevándolas a la praxis literaria. La crítica a los escritores agrupados en *Sur* tenía que ver principalmente con la tendencia a cultivar literaturas de evasión, herméticas y de lenguaje espiritualista, —propias, decían, de la cultura de clase burguesa— evitando la tematización de la política y por ende, el trabajo activo en la transformación de la realidad social.

Esta pugna entre literatura comprometida y literatura de evasión—o más precisamente «experimental» — ya tenía su antecedente en territorio europeo. El teórico marxista Georg Lukács desarrolla una sociología de la literatura basada en las ideas de que «lo verdaderamente social en la literatura es la forma» y que «escribir una buena obra es saber dar forma artística a una época determina». De modo tal que una literatura comprometida necesita brindar toda su atención a la condición humana y a la realidad social representándolas con exactitud. El contenido entonces adquiere relevancia por sobre la forma y Lukács defiende la técnica realista consistente en «colocar un espejo ante el mundo» pues esto puede contribuir a «impulsar con ayuda de la imagen lograda el desarrollo de la humanidad» (1989: 240). Lukács, por tanto, defiende el realismo literario y rechaza a las vanguardias «por su negación de la realidad y su dedicación exclusiva a la experimentación formal» (Viñas Piquer, 2017: 419). Este rechazo al arte de vanguardia es lo que pone al teórico húngaro en conflicto con los intelectuales también marxistas de la escuela de Frankfurt, pues rechazaban el realismo en su conjunto y defendían la capacidad revolucionaria del arte de vanguardia. Theodor Adorno dice en su ensayo «Lukács y el equívoco del realismo»:

El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo *perspectivista*, sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad (1982: 61).

La «teoría del reflejo» debe ser para la Escuela de Frankfurt superada en pos de la *mediación* como técnica o «maniobra que lleva a cabo el escritor para, ajustándose a las leyes artísticas, dejar reflejado en su obra algún fenómeno de la realidad social» (Williams, 1997: 117-119). Ya no se trata de reflejar la realidad de manera objetiva, intentando descubrir y desentrañar el funcionamiento de cada elemento en la maquinaria, sino de representar su esencia simbolizada gracias a la *mediación* que suponen las exploraciones formales del arte moderno.

Si de algo no cabe duda es que cuando decimos literatura fantástica automáticamente se excluye que algo tenga que ver con la realista—en términos de periodización y en el sentido lato que define uno y otro concepto como antagónicos—, más allá de que se valga de las técnicas del realismo para construir un significativo verosímil que será luego destruido por la irrupción de lo

inconcebible. Pero también sabemos que cuando lo fantástico se despega de lo gótico para modularse en lo fantástico tradicional, ya no busca exclusivamente el efecto de horror, temor, inquietud, etc. en el lector sino también pretende poner en cuestión el conocimiento «verdadero» que tenemos de la realidad. Y en el transcurso de la evolución, llegamos por fin a lo neofantástico y a las manifestaciones que lo consolidaron como modalidad, para localizarnos en un terreno de mayor complejidad —no necesariamente temática pero sí formal— en donde el escritor, como el artesano, trabaja el lenguaje para proyectar significados más allá de los límites ficcionales. A esto nos hemos referido al hablar de la dimensión subversiva del género y algo más ha salido a la luz gracias a las tramas violentas estudiadas en el apartado anterior en las que la perturbación producto de una fantasticidad estrechamente vinculada con lo insólito, lo absurdo y lo grotesco, trasciende el relato para cuestionar la realidad del lector. Observemos de cerca otro cuento de *Pájaros en la boca* para (re)fundamentar lo expuesto.

En «Mi hermano Walter» el narrador autodiegético cuenta que su hermano tiene depresión y que toda la familia—madre, tía, hermana, cuñados—vive muy pendiente de él: lo llaman cada día y hablan «como si se alimentara de estupideces», lo llevan a todo tipo de reuniones para distraerlo y Walter parece no interesarse en lo más mínimo. Ya en el principio se anuncia la sutil cuota de absurdo que vamos a emparentar con la fantasticidad cuando el narrador comenta que «Tía Claris, que siempre le busca el lado *esotérico*²⁴ a las cosas más simples, dice que cuanto más deprimido está Walter más feliz se siente la gente que está a su alrededor» (p. 95) e inmediatamente después de esto el narrador aclara que a él le parece «una verdadera estupidez». Las líneas siguientes se ocupan de describir el ascenso vertiginoso de toda la familia hacia una vida mejor, más próspera y feliz. Las circunstancias de todos parecen mejorar —bodas, emprendimientos, embarazos, viajes, un cáncer curado— mientras que el sitio de Walter sigue siendo «una silla cerca de la parrilla» donde se instala y no se levanta cuando las celebraciones en la granja familiar tienen lugar cada semana. «Tratamos de mantenernos alrededor, para animarlo o hacerle compañía. Intentamos hablar de temas más o menos superficiales, siempre con optimismo» afirma el narrador (p.96).

Un buen día aparece un médico en la granja que conversa con Walter y dice tener fe en su recuperación. La familia lo acoge haciéndolo parte de las felices reuniones en la granja «para afianzar el tratamiento de Walter». El médico entonces pasa a ser también beneficiario de esa especie de «suerte» inversamente proporcional a la depresión de Walter. El optimismo es generalizado y a todos «alivia» que Walter esté con ellos, «verlo sentado en su silla, saber que está

²⁴ Las cursivas son mías.

cerca» (p. 97). Los hombres de la familia emprenden el proyecto de una cerealera que resulta en un gran éxito y todos deben instalarse en la granja, de modo que la dicha compartida se vuelve cotidiana.

Y ya somos tantos que casi no hay un segundo en el que Walter se quede solo. Nos alivia saber que siempre hay alguien peleando la silla que el médico dejó junto a él, *en la sombra*²⁵, alguien dispuesto a alegrarlo, ansioso por contarle buenas noticias, por hacerle ver lo feliz que cualquiera de nosotros puede llegar a ser si realmente se esmera en eso. (p. 97)

Durante una de las celebraciones «algo nuevo pasa»: un niño pequeño, hijo del narrador, enrienda en la silla una guirnalda y Walter esta vez no se muestra indiferente como de costumbre sino que se inclina, toma la guirnalda y la mira con atención. Fijémonos qué interesante la reacción del narrador ante este gesto inaudito de su hermano:

Su movimiento me resulta insólito, me impide moverme, o decir nada [...] por un momento todo me parece confuso. Gris. Paralizado. Es solo un momento, porque enseguida mi hijo se la quita y regresa corriendo hacia su madre. Aunque reconozco el alivio, las piernas me tiemblan. Casi siento que podríamos morir, todos, por alguna razón, y no puedo dejar de pensar en qué es lo que le pasa a Walter, en qué es lo que podría ser tan terrible. (p.89)

La historia termina ahí y lo siguiente es pensar que se nos han presentado dos fenómenos sobrenaturales. Uno que impacta en el nivel extratextual, el otro en el intratextual. Ampliemos un poco esta idea. Si el breve repaso por la narración no ha podido dar cuenta de ello, es necesario recalcar que a partir de lo que dice tía Claris —que además el narrador tilda de esotérico siendo que es más bien, objetivamente si se quiere, psicopatológico— la historia se dedica exclusivamente a comprobar que esta mujer acierta. Las bonanzas se replican hasta el paroxismo, tanto así que incluso el cáncer de uno de los personajes se esfuma en cuanto se relaciona con Walter. Si tomamos la hipótesis de tía Claris como cierta, es decir que la depresión de Walter funciona como un talismán de buena suerte, nos encontramos de golpe con lo insólito, lo imposible. Esto que se plantea en la ficción no pareciera tener cabida en el orden del referente extratextual aunque dentro de la ficción permita explicar el fenómeno; dos planos de realidad de golpe se vuelven incompatibles para el lector. Ahora bien, como se dijo, hay otro fenómeno sobrenatural pero que tiene lugar exclusivamente dentro de la ficción—y funciona a la manera clásica del vampiro, el hombre lobo, el monstruo, o el Horla.—. De hecho esto resulta evidente en el fragmento final por la manera en que la retórica se transforma cuando el narrador intenta describirlo. Este hecho sobrenatural es en el mundo de la ficción que Walter demuestre algún interés—ya sabemos que la depresión se caracteriza en términos coloquiales por una ausencia absoluta de motivación e

²⁵ Las cursivas son mías.

interés— lo que indica algún tipo de mejoría. Cuando el narrador lo encuentra estudiando la guirnalda «con demasiada atención» experimenta el mismo horror e inquietud que cualquier narrador gótico: su mundo se tambalea por la sola posibilidad de que exista un mundo «otro» superpuesto al suyo en el que su hermano no tenga depresión, ergo que la dicha de todos de golpe peligre. Por un momento él es quien lo ve todo gris y se siente paralizado—igual que Walter en la silla a la sombra—, pero como buen ejemplo de narrador en literatura fantástica, este rápidamente descrea de lo que ha visto y se reubica con «alivio» en *su* mundo, ese que es lo suficientemente fantástico, falso y cruel como para que la buena fortuna de todos dependa del infeliz «sacrificio» de uno.

Si miramos con atención, aquí como en «La pesada valija de Benavides», «Cabezas sobre el asfalto» o «Irman», la hipérbole está teniendo un rol clave como herramienta de *mediación* según la entiende Adorno al decir que «el arte de vanguardia alude a la realidad social, pero no mediante técnicas de identificación, sino mediante el distanciamiento y el contraste, que provocan un eficaz efecto crítico (en Viñas Piquer, 2017: 420). Mediante la exageración, ridiculización y deformación de los hechos, los personajes y las reacciones de los personajes frente a los hechos, Schwebelin consigue esconder bajo una máscara grotesca una realidad que en definitiva es muy próxima a la del lector. La eficacia de la estratagema dependerá de la capacidad del lector para reconocer que detrás de la máscara puede encontrarse a él mismo. ¿O acaso alguien puede negar que en muchos casos la «desgracia ajena» funciona como parámetro para mirar con más cariño nuestra propia problemática? ¿Cuántas veces en momentos de dificultad hemos recibido de consuelo la terrible frase «siempre hay alguien que está peor»? Al final no somos tan diferentes de la familia de Walter y es esto quizás lo que la autora quiere que veamos. Que lo que distingue «nuestra» condición humana de la condición atribuida al sujeto ficcional, es una sutileza; es quizás ese mismo movimiento que en metafísica media el cambio del *ser potencia* al *ser acto*.

Ya que hemos aludido a Aristóteles, quedémonos un momento más con él para recordar la noción de la mimesis aristotélica y echar luz sobre lo anterior. En la *Poética*, Aristóteles plantea que toda representación mimética parte de un caso o una problemática singular y concreta para ascender hacia un planteamiento de alcance universal. Esta idea apunta a que toda representación artística debe perseguir el objetivo de mostrar verdades sobre la condición humana. En ello está el interés y la trascendencia que la obra tendrá para el lector pues supone la identificación del lector con la problemática evocada.

La importancia de la representación imitativa radica entonces en esa proyección de las vivencias representadas literariamente desde lo particular a lo general, pues garantiza la unidad

del procedimiento hermenéutico al poner en marcha la tercera fase, la de la *aplicación*, Tal procedimiento como lo concibió el filósofo alemán Hans-Georg Gadamer en su obra *Verdad y método* está constituido por dos fases anteriores: la *comprensión* o inteligibilidad básica y la *interpretación* por la cual se otorga un sentido determinado al texto. La última es entonces la fase de *aplicación*, momento en el que el intérprete lleva el sentido del texto a su realidad presente, a sus circunstancias personales. Como señala Gadamer: «No sólo el comprender y el interpretar, sino también el aplicar, el comprenderse a sí mismo, forman parte del proceder hermenéutico.» (En Dutt, 1993: 25)

La literatura fantástica, entonces, al poner en cuestión, en última instancia, las certezas que el lector tiene sobre sí mismo —sin olvidar que «el lector» es una sinécdoque que refiriere a la pluralidad y multiplicidad de *todos* los lectores, en los diversos contextos socio-culturales, históricos, geográficos, etc.— se está hablando necesariamente de la condición humana, se la está deconstruyendo y se está interpelando a sus partes. Es interesante escuchar lo que dice David Roas:

Lo fantástico revela la complejidad de lo real y nuestra incapacidad para comprenderlo y explicarlo, y esto lo hace mediante la transgresión de la idea (convencional y arbitraria) que el lector tiene de la realidad, lo que implica una continua reflexión acerca de las concepciones que desarrollamos para explicar y representar el mundo y el yo.

[...] no se niega la realidad, sino que se evidencia [...] que nuestra percepción de esta se hace a través de representaciones verbales, lo que implica asumir la artificialidad de nuestra idea de la realidad y, por extensión de nosotros mismos. Cuestionamos nuestro conocimiento. (2011:153)

Si el compromiso que pedimos es escarbar a fondo la sociedad en busca de sus detalles para construir una representación total y objetiva que refleje los conflictos económicos y sociales, indiscutiblemente no lo encontraremos en la literatura fantástica. Pero tampoco parece acertado decir que literatura fantástica es aquella que solo busca distraer o evadir al lector de su realidad, al contrario: hemos dicho que lo enfrenta con ella. A este enfrentamiento el neofantástico lo vehicula mediante la particularidad formal de su discurso, es decir, gracias a un minucioso trabajo en la disposición de los elementos sýgnicos y en la organización de las relaciones que mantienen entre sí. El mensaje entonces no es directo ni se agota en sí mismo: desconcierta, sugiere, insinúa desde la propia articulación. Como señala Adorno «el hermetismo de la vanguardia, el recurso a formas deliberadamente difíciles, es una manera mucho más eficaz de protestar contra el orden social establecido que el recurso al mensaje político directo» (en Viñas Piquer, 2017: 421). ¿Y qué otra cosa es, en definitiva, el género fantástico que una manera de protestar contra el orden social establecido? Afirmándolo, a estas alturas, no hacemos más que reiterarlo.

CONCLUSIÓN

Hemos arribado al final de esta investigación que tuvo como objetivo primordial el estudio del corpus *Pájaros en la boca y otros cuentos* de la escritora argentina Samanta Schweblin. Dicho estudio quiso hallar en el recorrido unas marcas, pistas, huellas, o rastros que permitiesen establecer una serie de relaciones con una tradición específica. En términos genéricos situamos esta tradición en la esfera del género fantástico; en términos contextuales la circunscribimos a la Argentina y el Uruguay, y dispusimos el año 1940 como fecha emblema, pues es a partir de la publicación de la *Antología de literatura fantástica* que empieza a proliferar una producción de textos que, en este punto ya es sabido, alimentan de múltiples maneras la narrativa de Schweblin y se constituyen como modelos genéricos que, siguiendo la propuesta teórica de J.-M. Schaeffer, concebimos como hipotextos.

Gracias al enfoque de la lógica genérica de tipo genealógico de Schaeffer hemos podido situarnos en el nivel de la creación, o bien autorial, para dirigir la atención a la tradición literaria de lo fantástico desde las marcas específicas que encontramos en la poética de Schweblin. Conviene recordar que la genericidad hipertextual autoriza la utilización creadora de los rasgos genéricos ya estables (Schaeffer 2006: 94), siempre motivada por la intención *moduladora* del autor de establecer afinidades más o menos evidentes con algunos rasgos de otros textos *anteriores* asociados a la tradición genérica. Es así que vemos en Schweblin lazos hipertextuales que demuestran una voluntad de dialogar con textos de autores muy claves en el género pero también, y fundamentalmente, en su propia formación literaria: hablamos de Kafka, Cortázar, Bioy Casares, Borges, etc.

Repasando la evolución de un género que se caracteriza por su versatilidad y adaptabilidad se han podido identificar aquellos rasgos que más allá de las particularidades propias de la época se mantienen estables y se convierten así en condiciones necesarias del funcionamiento de este tipo discursivo. Como toda superestructura textual el fantástico también exige al productor la revisión minuciosa de los mecanismos procedimentales mediante los cuales se organiza el material. En el nivel del contenido, si bien comporta la categoría de mayor variabilidad en el género, es posible identificar comuniones con la tradición genérica. En este sentido, consideramos que la remisión en gran medida explícita a ciertas temáticas no es más que la comprobación de la interacción dialógica propuesta por la autora.

Las diferentes manifestaciones del género, ya sea en un nivel formal o del contenido, demuestran que aún en los textos más pretéritos pueden identificarse características que al día de hoy perviven. La pervivencia sin embargo no responde a la pura imitación sino que implica

la actualización y transformación (sea en el grado que sea) de las partes de la maquinaria fantástica y la recontextualización de las funciones de esas partes dentro de una lógica concreta. Así es como ocurre aquello que Schaeffer llama modulación genérica y que depende en todo sentido de la intención autorial. En el particular caso de Schweblin estas modulaciones que han adquirido gran complejidad interpretativa no dejan de señalar la presencia de unos antecedentes heredados que, si se quiere, servirán al lector para ordenar el trabajo hermenéutico. Muchas veces para dar con esas respuestas que no encontramos en el texto, basta dirigir la atención a textos anteriores. De eso se ha tratado un poco esta investigación. De abordar el corpus sin perder de vista que reconociendo el funcionamiento del género en sus instancias anteriores es más fácil identificar un riguroso programa de creación que juega a desestabilizar la arquitectura suprimiendo elementos constitutivos que han sido alguna vez fundamentales para la estabilidad de la estructura y hoy ya no lo son; pero han quedado de alguna manera latiendo en la ausencia como el fantasma de un miembro amputado.

Es importante recordar que la situación comunicativa es relevante tanto como lo es la intención moduladora del autor. Y como los contextos cambian y así lo hacen también las condiciones epistemológicas que definen el paradigma de realidad, un género que busca cuestionar este paradigma como fin último debe transformarse a la par. Samanta Schweblin en este sentido se adhiere en gran medida a eso que describimos como «lo neofantástico», no solo por el *contenido* del discurso sino por la *forma* en que este se articula en todos sus niveles. La autora participa de esta manera en esa modalidad que se despega un poco del «fantástico semántico» y se acerca más a un «fantástico sintáctico».

Se trata pues del movimiento natural del género que precisa ir reinventándose a medida que los motivos se automatizan y pierden eficacia estética y actualidad pragmática. Y con este propósito, como lo ha demostrado el fantástico desde el romanticismo, comienzan a entrar en escena nuevas temáticas, y categorías estéticas próximas que pueden originalmente estar ligadas a otros géneros (la ciencia-ficción, lo maravilloso, el realismo mágico, lo insólito, lo grotesco). Sin perder de vista que todo material debe ahora ajustarse a una lógica de funcionamiento concreto que involucra a unos elementos específicos—un elemento sobrenatural, unos testigos que reaccionan con incredulidad o escandalizándose, unas técnicas de motivación realista en favor de la verosimilitud, una retórica que se vuelve imprecisa cuando hay que referirse a lo fantástico, el uso de la primera persona: un narrador que cuenta lo que él mismo ha vivido para reforzar el efecto de verosimilitud, el efecto de ambigüedad, etc.—. Esta lógica de lo fantástico tiene como elemento nuclear la aparición o presencia de un fenómeno

sobrenatural, cuya interacción con la noción de realidad (sea intratextual, sea extratextual) va a organizar la narración a la vez que va a guiar su destino en cuanto intención comunicativa. En este sentido entonces podemos afirmar que si algo sostiene al género «vivo» es la capacidad de direccionar el conflicto textual hacia la realidad extratextual del lector, teniendo siempre presente la dicotomía realidad/irrealidad, posible/imposible y el límite entre estas categorías, según la situación contextual.

En definitiva, el género fantástico en su dimensión pragmática busca apelar al lector y exigirle un esfuerzo hermenéutico y una participación activa para proyectar la ficción en su ideal de mundo y en su experiencia de mundo. Enfrentándolo con la posibilidad de lo imposible quiere demostrar que lo que concebimos como «real» no es más que un ideal, una convención colectiva, una construcción bastante esclerosada regida muchas veces por parámetros de normalidad descabellados.

Y como lo imposible en nuestro caso es ahora pretender siquiera igualar la destreza de Borges, mejor cerremos esta tarea con sus palabras:

¿En qué reside el encanto de los cuentos fantásticos? Reside, creo, en el hecho de que no son invenciones arbitrarias, porque si fueran invenciones arbitrarias su número sería infinito; reside en el hecho de que, siendo fantásticos, son símbolos de nosotros, de nuestra vida, del universo, de lo inestable y misterioso de nuestra vida y todo esto nos lleva de la literatura a la filosofía. Pensemos en las hipótesis de la filosofía, harto más extrañas que la literatura fantástica; en la idea platónica, por ejemplo, de que cada uno de nosotros existe porque es un hombre, porque es un reflejo del hombre arquetípico que está en los cielos. Pensemos en la doctrina de Berkeley, según la cual toda nuestra vida es un sueño y lo único que existe son apariencias. Pensemos en el panteísmo de Spinoza y tantos otros casos y llegaremos así a la terrible pregunta, a la pregunta que no es meramente literaria, pero que todos alguna vez hemos sentido o sentiremos. ¿El universo, nuestra vida, pertenece al género real o al género fantástico?²⁶

²⁶ Este fragmento pertenece a la versión taquigráfica de la conferencia «La literatura fantástica» pronunciada por Jorge Luis Borges en la inauguración del ciclo cultural 1967 de la Escuela Camilo y Adriano Olivetti, el viernes 7 de abril de ese año. Por no encontrarse esta conferencia recogida en las Obras Completas, se consigna la fuente web: <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/>

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th. W. (1982): «Lukác y el equívoco del realismo», en *Polémica sobre realismo*, Barcelona, Buenos Aires.
- Alazraki, J. (2001): «¿Qué es lo neofantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 265-282.
- Anderson Imbert, E. (1992): *El realismo mágico y otros ensayos*, Monte Avila Editores, Venezuela.
- Arendt, H. (1999): «Franz Kafka revalorado» en Franz Kafka, *Obras completas I, Novelas. El desaparecido (América), El proceso, El castillo*, Jordi Llovet (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona, pp. 173-193.
- Barrenechea, A.M. (1991): «El género fantástico entre los códigos y los contextos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, pp. 75-81.
- Bellemin-Noël, J. (2001): «Notas sobre lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 107-140.
- Bessière, I. (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-104.
- Bioy Casares, A. (1981): «Prólogo» a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo (eds.), *Antología de la literatura fantástica*, Edhasa, Barcelona.
- _____ (1972): *La invención de Morel*, Prólogo de Jorge Luis Borges, Alianza, Madrid.
- Blüher, K.A. (1995): «Postmodernidad e intertextualidad en la obra de Jorge Luis Borges» en Karl Alfred Blüher y Alfonso de Toro (eds.), *Jorge Luis Borges. Variaciones interpretativas sobre sus procedimientos literarios y bases epistemológicas*, Iberoamericana, Madrid, pp. 119-132.
- Borges, J.L. (1977): *El libro de arena*, Alianza, Madrid.
- _____ (1971): *Ficciones*, Alianza, Madrid.
- _____ (1967): «La literatura fantástica» (conferencia), Libros de cíbola, <https://librosdecibola.wordpress.com/2017/02/12/borges-la-literatura-fantastica-conferencia/> [consultado el 5/9/18]
- Bozzeto, R. (2001): «¿Un discurso fantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 223-242.
- Campra, R. (2008): *Territorios de la ficción. Lo fantástico*, Renacimiento, Sevilla.
- _____ (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-191.
- _____ (1991): «Los silencios del texto en la literatura fantástica» en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, pp. 49-73.
- Ceserani, R. (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.

- Conte, D. (2013): «Visiones del miedo, tras el punto ciego de la representación», en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a Libros, Málaga, pp.57-71.
- Cortázar, J. (1971): *Bestiario*, Sudamericana, Buenos Aires.
- De Quincey, T. (2001): *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Alianza, Madrid.
- Deleuze, G. (2005): *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.
- Desneules, G. (1998): «Literatura fantástica y espectro del humor», en Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, pp. 43-66.
- Di Benedetto, A. (2017): *Cuentos completos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- Dutt, C. (ed.) (1993): *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, Trad. Teresa Rocha Barco, Tecnos, Madrid.
- Fernández, T. (2001): «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 283-297.
- Freud, S. (2008): «Lo siniestro», en E.T.A. Hoffmann, *El hombre de la arena*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- Gadamer, H.-G. (1996): *Verdad y método*, vol. I., Sígueme, Salamanca.
- Genette, G. (1989): *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.
- Glowinski, M. (1993): «Los géneros literarios», en Marc Angenot et al. (coord.), *Teoría literaria*, Siglo Veintiuno, México.
- Gregori i Gomis, A. (2007): «Lo fantástico *in-between*: de lo estético a lo ideológico» en Ana María Morales y José Miguel Sardiñas (eds.), *Rumbos de lo fantástico. Actualidad e historia*, Cálamo, Palencia, pp. 215-231.
- Ingarden, R. (1998): *La obra de arte literaria*, Taurus, Madrid.
- Jackson, R. (2001): «Lo “oculto” de la cultura», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- Kafka, F. (1999): «El proceso» en *Obras completas I, Novelas. El desaparecido (América), El proceso, El castillo*, Jordi Llovet (ed.), Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, Barcelona.
- _____ (1992): «La metamorfosis» en *La metamorfosis y otros relatos*, Planeta, Barcelona.
- Kuhn, T.S. (2013): *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Lord, M. (1998): «La organización sintagmática del relato fantástico (El modelo quebequés)», en Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, pp. 11-42.
- Lukács, G. (1989): *Sociología de la literatura*, Península, Barcelona.
- Matamoro, B. (1991): «Fantasmas argentinos», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, pp. 127-134.

- Mukarovski, S. (1977): *Escritos de estética y semiótica del arte* (selección, prólogo, notas y bibliografía de Jordi Llovet), Gustavo Gili, Barcelona.
- Muñoz Rengel, J.J. (2009): «Prólogo» a Juan Jacinto Muñoz Rengel (ed.), *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*, Salto de Página, España, pp. 5-20.
- Nandorfy, M. (2001): «La literatura fantástica y la representación de la realidad», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 243-261.
- Reisz, S. (2001): «Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 193-221.
- Roas, D. (ed.) (2001): *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid.
- _____ (2001): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- Rodríguez Fer, C. (1998): «Borges: escepticismo y fantasía», en Antón Risco, Ignacio Soldevila y Arcadio López-Casanova (eds.), *El relato fantástico. Historia y sistema*, Colegio de España, Salamanca, pp. 143-168.
- Rodríguez Pequeño, J. (1991): «Referencia fantástica y literatura de transgresión», *Tropelías. Revista de teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 2, Zaragoza, pp. 145-156.
- Schaeffer, J.-M. (2006): *¿Qué es un género literario?*, Akal, Madrid.
- Schweblin, S. (2017): *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Penguin Random House, Barcelona.
- Shelley, M. (1999): *Frankenstein o El moderno Prometeo*, Cátedra, Madrid.
- Todorov, T. (2003): *Introducción a la literatura fantástica*, Coyoacán, México.
- _____ (2001): «Definición de lo fantástico», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 47-64.
- _____ (2001): «Lo extraño y lo maravilloso», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 65- 81.
- Verdevoye, P. (1991): «Orígenes y trayectoria de la literatura fantástica en el Río de la Plata hasta principios del siglo XX», en Enriqueta Morillas Ventura (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Sociedad Estatal Quinto Centenario, España, pp. 115-126.
- Viñas Piquer, D. (2017): *Historia de la crítica literaria*, Ariel, Barcelona.
- _____ (2013): «Presencia de lo fantástico fuera de lo fantástico» en David Roas y Patricia García (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*, e.d.a Libros, Málaga, pp. 149-171.
- _____ (2015): *Sin miedo a Borges*, Elba, Barcelona.